Marco Meschini

Le pietre e la luce

La cattedrale del Medioevo

Sellerio editore Palermo

Questo non è un libro di storia dell'arte o dell'architettura in senso stretto, sebbene materiali, tecniche e stili (dalla pietra al ferro, dal mosaico alla vetrata, dall'arte bizantina al gotico) vi figurino a pieno titolo. È, più originalmente, un libro di storia dell'umanità coinvolta in vario modo nella vita delle cattedrali medievali: i committenti e gli architetti, le maestranze e gli artisti, il clero e l'universalità dei fedeli (uomini e donne, nobili e mendicanti, pellegrini e reietti, santi e peccatori), per i quali le immense case di Dio erano il punto di riferimento per tutti gli avvenimenti dell'esistenza dotati di significato personale, sociale, politico, economico, culturale, e naturalmente spirituale.
La cattedrale riemerge così in maniera sorprendente come un centro primigenio di vita e di civiltà, lungo la scoperta dei suoi molteplici sensi e simboli, e sino al disvelamento dei fondamenti stessi dell'Occidente.
Perché non saremmo ciò che siamo, senza di esse.

Marco Meschini, storico medievista, è autore di diversi saggi (Accademia Nazionale dei Lincei, Sellerio, Laterza, *et alii*) sulle crociate, la cavalleria, la guerra, il papato, le eresie e l'eredità del mondo medievale. Ha curato una celebre collana di testi dedicati al Medioevo («Il Giornale»), trasmissioni radiofoniche (Radio Rai e RSI) e firmato manuali per le scuole (Pearson), unendo una vasta conoscenza della materia con un'originale vena comunicativa. Formatore di *Public Speaking*, è Direttore e Presidente di Everest Academy Lugano (Ticino, Svizzera).

La nuova diagonale

141

Marco Meschini

Le pietre e la luce
La cattedrale del Medioevo

Sellerio editore
Palermo

2011 © Sellerio editore via Enzo ed Elvira Sellerio 50 Palermo
2011 Prima edizione «Alle 8 della sera»
2024 Prima edizione «La nuova diagonale»

e-mail: info@sellerio.it
www.sellerio.it

In copertina:
Vista ideale della Cattedrale di Colonia da sud-ovest di Carl Georg Hasenpflug,
1834-1836 circa (particolare).

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

EAN 9788838947650

Le pietre e la luce

La cattedrale del Medioevo

a Bernardo, perché sia pietra forte
a Giovanna, perché sia chiara luce

Introduzione

Che siamo?
Chi siamo?
E ancora: donde veniamo?
Dove andiamo?
E infine: perché siamo?
Perché andiamo?

Le domande che ci incalzano tutti sono sempre lì, in attesa di risposta.

Ed ecco: le cattedrali partorite dall'Epoca che chiamiamo Medioevo sono proprio a quel crocevia, magnifiche e solide, fragili e giovani, come risposta offerta ai nostri occhi.

Credo sia questo il senso ultimo di quello sforzo immane che fu e che è, lungo i secoli centrali del tempo medievale e poi giù – o su? – sino ai nostri giorni, l'immaginare e il progettare, il fondare e rifondare, l'elevare e perfezionare uno stuolo di cattedrali da un capo all'altro dell'Europa di allora, o per meglio dire della Cristianità. Perché, con tutte le sue imperfezioni e le sue cadute, quell'Epoca bella ebbe un sentimento di sé e del suo esistere al mondo che ha pochi eguali nella storia dell'uomo, e forse nessuno.
Intendiamoci: anche la Grecità – nei confini piccoli del suo mondo – e la Romanità – negli orizzonti universali del suo Impero, prima e dopo il 476 d.C. – hanno avuto coscienza di sé, e si potrebbe dire senz'altro qualcosa di simile anche per altre Epoche e altre latitudini del pensiero e dell'agire umani.
Resta il fatto che il Medioevo fu capace di fondere e riplasmare popoli e lingue, e menti e corpi e spiriti, come poche altre civiltà nel corso della Storia, dando loro un coagulo unitario e identitario che sbigottisce ancora

e sempre per la sua potenza centrifuga, insieme alla sua polimorfa unità centripeta.

Osserviamo lo spazio dall'alto, figgendo un punto per ogni cattedrale – e basilica, abbazia, oratorio, cappella… – che si disseminano per ogni dove: l'Europa intera appare intessuta di snodi vitali fatti di pietre luminose, reticolo abbacinante di un abbraccio che è insieme orizzontale e verticale, oltre il limite delle tre dimensioni.

Il cristianesimo è la religione dell'Incarnazione – materia redenta – e dello Spirito incorrotto. Unica religione «abramitica» a non codificare il pellegrinaggio come dovere del fedele, è anche l'unica che ha sottratto a un luogo unico – Gerusalemme o La Mecca che sia – il ruolo di centro del mondo, affidando a ogni tabernacolo, a ogni chiesa, a ogni cattedrale il compito di rendere santo lo spazio e il tempo, per testimoniare che, orientati a Dio, ogni spazio e ogni tempo sono santi.

Così, se la Legge dell'Alleanza costringe gli ebrei a tornare sempre nell'unica Terra Promessa, e se lo spazio vuoto delle moschee confina gli islamici in un limbo privo di Presenza, ogni cattedrale canta il miracolo vivo della Resurrezione presente in ogni lembo di terra generato dal Cosmo.

Perché non è altro che questo, in ultima istanza, una cattedrale: un micro cosmo nel macro Cosmo, un impietrare, un invetrare, un inverare uno sguardo possibile sul mondo e i suoi abitanti, un dire sommesso e possente che ogni figlio di donna è degno di entrare e udire la Voce, d'esser bagnato e ritessuto di Luce, lui che è figlio della Luce, e toccare con mano i segni dei chiodi nella Carne risorta.

Un inno sempre nuovo alla Bellezza del Cosmo e del suo Creatore, un sussurro millenario agli orecchi e ai cuori degli increduli: di tutti noi, noi tutti.

Un atto d'amore.

È questa l’unica cosa che resta, l’unica cosa che conta, alla fine del viaggio.

Ottobre 2024

Prologo
La selva di pietra

È ora di cominciare il nostro viaggio.

È ora di lasciare gli affanni, il peso di questa giornata, i suoi problemi.
Vorrei che tu facessi silenzio attorno e dentro di te.
Ecco: lascia andare i muscoli e placa i tuoi sensi, perché pace e silenzio giungano qui accanto a te e a me.

Entriamo.

Lo senti il brivido? Ti ha colto nel momento in cui sei entrato. Tu sei entrata, e forse non ti sei nemmeno accorta di averlo fatto, se non fosse per questo brivido inatteso. Ti fascia lentamente, avvolge le tue membra.

Quando sei entrato eri distratto, quando sei entrata il rumore era ancora con te, ma ora sei al suo interno, siamo nel suo cosmo.
Siamo al centro dell'universo e la sua frescura solletica la nostra pelle. Sono tendaggi eterei, sono blandizie corpuscolari.
Adesso fai un passo, avanziamo nel suo ventre mentre un calore si spande.
Avanziamo, e una carezza calda ti accoglie e risveglia un'altra parte di te, un'altra parte di noi.
Lo vedi, lo senti questo gioco di luce e ombra, questa penombra? C'è sempre un po' di oscurità mista alla luce su questa terra, anche quando la luce comincia a svelarsi, nel suo calore e nel suo respiro.
E adesso apri i tuoi occhi, perché noi siamo qui, nel centro abbacinante della luce: abitiamo l'epifania del cosmo, siamo nel seno della cattedrale medievale.
È il luogo dove il finito si fa infinito, dove l'infinito abbraccia il finito. E ora noi, insieme, conosceremo il suo segreto, lo carpiremo come un fiore e

come un dono: perché la conoscenza è sì una tensione e una ricerca, ma insieme è un dono che giunge dall'alto, imprevisto.
Non resta che chiedere di esserne degni, di abbracciare la sua anima.

Inizia qui il nostro viaggio, anzi il pellegrinaggio che tu e io vogliamo compiere in cerca della cattedrale medievale. Noi vogliamo conoscere la storia, i luoghi, le tecniche e i costruttori, ma soprattutto vogliamo conoscere le persone che hanno realizzato le cattedrali, gli uomini che le hanno concepite, innalzate e vissute, perché la cattedrale del Medioevo è tutto tranne che un museo: è un luogo primigenio di vita.
Le tappe del nostro viaggio non saranno anzitutto di tipo storico-architettoniche o artistico-stilistiche. Certo daremo conto anche delle tecniche, dei materiali e degli strumenti con cui vennero costruite le grandi cattedrali d'Europa, ma il nostro approccio sarà anzitutto storico nel suo senso più ampio, perché l'idea fondante da cui partiamo è quella di non vedere la cattedrale come un oggetto o anche un luogo a sé stante: no, noi guarderemo alla cattedrale come a un «mondo» di vita, anzi come al luogo dove si genera la vita.
Vogliamo dunque ripercorrere i grandi eventi che nel corso dei mille anni del Medioevo hanno segnato la storia delle cattedrali. Il nostro obiettivo è un orizzonte dilatato: i nostri protagonisti primi sono il corpo, la mente e lo spirito di coloro che hanno vissuto, voluto ed eretto le cattedrali.
Del resto in questi ultimi decenni la storiografia internazionale si sta progressivamente staccando dal vecchio schema che era stato forgiato nelle università dell'Ottocento per poi essere rimodulato nel Novecento e approdare infine sui banchi di scuola. Tale schematizzazione prevedeva una serie di passaggi sostanzialmente tecnici e stilistici: all'inizio vi sarebbe stato il mondo barbaro, informe, devastatore, quello che abbatte Roma e il suo Impero; poi – parentesi carolingia a parte – vi sarebbe stato solo il lento e faticoso lavorio del romanico, il faticare di artigiani ignoti sulla pietra per cavarne qualche lampo di forma, tra simboli demoniaci e sotto la chiave di volta e di interpretazione del Giudizio finale, come sotto un lugubre manto di paura; e infine sarebbe giunto, al culmine di tutto questo lungo processo, il gotico, con la sua leggerezza e bellezza, il gioco della luce tra vetro e pietra, il canto delle volte e lo slanciarsi dell'ogiva.

Questo schema classico di racconto dell'arte medievale – che non è difficile trovare annidato nelle nostre menti, perché così ce lo hanno insegnato – ha però un difetto: esso ha il proprio fulcro in un concetto evoluzionista che ripone le proprie fondamenta soprattutto sugli aspetti formali, tecnici e stilistici. Ebbene, non sarà questo il nostro approccio; noi ambiamo a una meta più elevata, perché vogliamo perseguire una visione olistica, cioè onnicomprensiva di ciò che nel suo complesso è il «fenomeno arte e architettura».

E se questo è il nostro assunto, non possiamo che leggere tale fenomeno nel più ampio contesto delle epoche contemporanee a ciascuna arte e a ciascuna architettura. Facciamo solo un paio di esempi, che ci danno il senso di questo mutare della prospettiva storiografica negli ultimi decenni. Proprio con l'anno Duemila vi è stato uno straordinario sbocciare di tale approccio, rappresentato per esempio da quel cantiere aperto che sono i quattro volumi dedicati a *Arti e storia del Medioevo*, sotto la curatela di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi e con la collaborazione di studiosi pressoché di ogni provenienza; oppure dai lavori guidati da Carlo Arturo Quintavalle e dalla sua scuola in occasione del millenario della cattedrale di Parma; o ancora pensiamo a quella straordinaria opera che è l'*Enciclopedia dell'arte medievale* curata da Angiola Maria Romanini e pubblicata dalla Treccani, una miniera di informazioni e riflessioni senza la quale oggi non ci si potrebbe orientare nella gran selva dell'arte medievale.
Insomma, quello che vogliamo fare è illustrare «le interazioni fra la vicenda delle espressioni artistiche» da una parte, e «la storia culturale, politica e sociale dell'Occidente medievale» dall'altra.[1] E, inoltre, accanto alla cattedrale di pietra vogliamo dare forma alla cattedrale di carne: sono i suoi protagonisti, uomini e donne che faticano e sperano, creano e pregano, si sposano, uccidono e ingannano, si elevano spiritualmente e si santificano nella e con la cattedrale. E tutto ciò non solo da un punto di vista individuale, bensì anche sociale e pubblico; perché – come ha detto Giovanni Battista Montini, poi papa Paolo VI – «la cattedrale è l'espressione spirituale e sociale dell'unità del popolo credente» (26 aprile 1959, per il restauro della cattedrale di Crema).

E un simile pellegrinaggio, se avremo la forza per compierlo, ci condurrà alla cattedrale dello spirito, cioè al vertice dell'esperienza culturale e spirituale del Medioevo.

Quali saranno i limiti entro cui dovrà spingersi la navicella del nostro ingegno? Quale sarà cioè l'ambito cronologico e geografico all'interno del quale ci muoveremo? Essenzialmente il Pieno Medioevo. Fino a poco tempo fa, e in parte ancora oggi, a scuola si raccontava che il Medioevo era costituito dai mille anni che andavano dalla caduta dell'Impero romano (476 d.C.) alla scoperta dell'America (1492) e si suddivideva questo arco all'incirca in due periodi: l'Alto Medioevo, fino al Mille, e il Basso Medioevo, dal Mille fino al 1492. Tuttavia a livello internazionale questa bipartizione è stata ormai sostituita da una tripartizione: l'Alto Medioevo è rimasto, così come il Basso Medioevo, ma al centro di questi due estremi si colloca il cosiddetto Pieno Medioevo (*Central* o *High Middle Ages* in inglese, *Moyen Âge Central* in francese, *Hochmittelalter* in tedesco): sono i secoli XI-XIII, quelli dove c'è, in un certo senso, il «vero Medioevo», il periodo in cui si realizza pienamente quella particolare civiltà che noi chiamiamo medievale.

Dunque la nostra attenzione sarà soprattutto per questi secoli, il che non significa che non ci occuperemo anche di Alto e Basso Medioevo, peraltro sfiorando il Tardoantico, cioè l'ultimo periodo dell'epoca romana, con qualche accenno pure all'inizio dell'Epoca Moderna.
Come ha ben scritto Jean Gimpel, quel periodo fu davvero «centrale»: «Nel corso di tre secoli, dal 1050 al 1350, la Francia ha estratto dalle sue cave milioni di tonnellate di pietre per edificare ottanta cattedrali, cinquecento chiese grandi e qualche decina di migliaia di chiese parrocchiali. Ha trasportato una più grande quantità di pietre la Francia in quei tre secoli che l'antico Egitto in qualsiasi periodo della sua storia [...]. Le fondamenta delle grandi cattedrali penetrano fino a dieci metri di profondità (è il livello medio di una stazione del *métro* parigino) e forano in certi casi una massa di pietra non meno grande di quella esterna, visibile».[2]
Sembra qui echeggiare quanto già un cronista dell'anno Mille, il monaco Rodolfo il Glabro, rilevava nella sua opera: «Si era già quasi all'anno terzo

dopo il Mille, quando nel mondo intero, ma specialmente in Italia e nelle Gallie, si ebbe un rinnovamento delle chiese basilicali sebbene molte fossero ben sistemate e non ne avessero bisogno, tuttavia ogni popolo della Cristianità faceva a gara con gli altri per averne una più bella. Pareva che la terra stessa, come scrollandosi dalla vecchiaia, si vestisse di un candido manto di chiese».[3] Quel «candido manto» ci riporta alla memoria la neve su cui Parsifal, appoggiato alla sua lancia, vede cadere le tre gocce di sangue della pernice colpita, l'istante in cui, sempre nel Pieno Medioevo, nasce la poesia in volgare d'Occidente.[4] E «facevano a gara» per chi avesse la chiesa più bella, quasi in una sorta di corsa internazionale a primeggiare, che poi significa attingere il livello dell'eccellenza. Il che non vuol dire affatto che il senso del sacro e del divino fosse in secondo piano, anzi: è finita l'epoca marxista in cui l'uomo era visto a una sola dimensione – quella economica – e noi dobbiamo recuperare la tridimensionalità originaria dell'uomo, vale a dire il suo essere corpo, mente e anima.
Ma il passo di Rodolfo ci permette anche di dilatare il nostro sguardo a tutta l'Europa, pur nella predominanza dell'Italia e della Francia, un primato di cui possiamo essere fieri.

Non riusciremo a toccare tutte le grandi cattedrali del Medioevo. Se anche solo osassimo provare a farlo, verremmo meno all'assunto di base dal quale siamo partiti, perché accennare brevemente a tutte significherebbe relegarle in un catasto, anzi in un arido elenco.
Ma appunto non è ciò che vogliamo fare.

Partiamo, dunque.

E cominciamo dalla prima pietra, ovvero: cosa vuol dire il termine «cattedrale»? La parola deriva dal latino *cathedra*, che dal IV secolo d.C. indica il seggio del vescovo, l'oggetto materiale sul quale egli siede e che di solito è collocato in fondo alla chiesa, nell'abside, di fronte all'altare maggiore e quindi in faccia ai fedeli.
La cattedra è dunque legata inscindibilmente alla figura dell'*episcopus*, cioè il capo della comunità cristiana, colui che è dotato di un triplice potere: il ministero per impartire i sacramenti, l'insegnamento per predicare ed

educare, e la giurisdizione, per governare il popolo cristiano. Questo triplice potere si estende a tutta la diocesi, come suggerisce il nome stesso: in greco *epí* significa «sopra» e *skopéo* «guardo», e pertanto la funzione dell'episcopo è quella del sovrintendente, con in aggiunta una sfumatura biblica, cioè il rinvio alle figure del custode e del pastore, colui che guida e protegge la comunità.
L'episcopo dunque è preposto alla diocesi (dal greco *dioikéin*, «amministrare»), ovvero alla articolazione amministrativa di base della Chiesa. Quando la Chiesa, proprio nel IV secolo, esce dalle catacombe e diviene – grazie al cosiddetto editto di Milano firmato da Costantino e Licinio nel 313 – *religio licita*, «religione lecita», cioè ufficialmente riconosciuta e accettata, prende a modello la struttura amministrativa dell'Impero romano che, a seguito della riforma attuata da Diocleziano tra la fine del III e l'inizio del IV secolo, era stato suddiviso in diocesi. Pertanto la chiesa cattedrale è quella chiesa particolare – solitamente una per città maggiore, posta appunto a capo di una diocesi – che ospita la cattedra del vescovo, è la «sede» del vescovo e dunque, al contempo, il centro di quella particolare diocesi ecclesiastica.

L'eco diretta di questo significato originario si trova per esempio in spagnolo (*seo* o *seu*, «seggio») e in inglese (*see*). In italiano, come in tedesco, c'è però anche un concorrente del termine cattedrale, derivante dal latino *domus*, «casa», che diventa «duomo» in italiano e *Dom* in tedesco. In questa accezione però il duomo, sinonimo di cattedrale, non è solo e tanto la *domus episcopi*, la «casa del vescovo», ma è soprattutto la «casa di Dio», il luogo in cui viene incorporata la parola di Dio, cioè Cristo, la sua carne e il suo sangue, per mezzo del sacramento dell'eucarestia che, nella visione cristiana, rinnova quotidianamente l'alleanza tra Dio e il suo nuovo e definitivo popolo. In tal senso la parola *ekklesía* «chiesa, comunità», si fonde con la parola «duomo».
La cattedrale – il duomo – è dunque la chiesa per eccellenza, laddove sta il vescovo, l'erede degli apostoli, e insieme il luogo dove vive per antonomasia la comunità cristiana. Questi primi accenni ci permettono di rinforzare ulteriormente il piano di fondo su cui ci siamo collocati, e indicano la natura sociale della cattedrale, giacché essa svolge senz'altro

una funzione religiosa, ma anche e nel contempo pubblica e persino politica ed economica.
Inoltre, quando diciamo «cattedrale» di fatto utilizziamo una semplificazione o per meglio dire una figura retorica, la sineddoche, nell'accezione della parte per il tutto, perché la chiesa cattedrale non è affatto un edificio isolato. Adiacenti e spesso collegati direttamente all'edificio principale vi sono infatti altri edifici: c'è anzitutto la vera e propria casa del vescovo, che è propriamente il palazzo dove egli risiede, le cui stanze si trovano solitamente al piano rialzato, mentre al pian terreno alloggia la comunità di presbiteri (altrimenti detti preti o sacerdoti) che costituiscono il «capitolo» (o «collegio») della cattedrale. Ma vi possono essere pure altri edifici connessi: per esempio *hospitia* («ospizi») per i pellegrini, i malati e i mendicanti, una o più scuole e altre costruzioni ancora.

La cattedrale dunque è un mondo di persone e di luoghi e, insieme, è lo specchio di quella *civitas* («città, comunità») che riconosce in essa una parte ineliminabile della propria identità. E poi, naturalmente, la cattedrale è anche un «altro mondo», il mondo di Dio, la casa di Dio. La cattedrale è uno spazio sacro, consacrato con riti appositi, uno spazio che ha una natura polimorfa, perché fonda in sé la dimensione terrena e ultraterrena, corporale e spirituale, umana e divina.

Iniziamo dunque il nostro viaggio dalla «madre» di tutte le chiese e di tutte le cattedrali, *mater et caput omnium ecclesiarum urbis et orbis*: San Giovanni in Laterano, Roma, Italia.

[1] *Arti e storia del Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Einaudi, Torino 2002-2004, I, p. XXXII.
[2] J. Gimpel, *Costruttori di cattedrali*, Jaca Book, Milano 1982, p. 5.
[3] Rodolfo il Glabro, *Storie*, III, IV, 13.
[4] Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 4185-4189.

1
La madre di tutte le cattedrali

Quando si pensa al papa, si pensa naturalmente a Roma e in particolare a San Pietro in Vaticano. Tuttavia questa connessione diretta non risale alle origini della Chiesa, perché la residenza ufficiale dei pontefici sino al Basso Medioevo (e precisamente fino il 1309, data di inizio del periodo avignonese) era un'altra basilica, che era poi anche la cattedrale di Roma: San Giovanni in Laterano. Per circa mille anni, dunque, è il complesso lateranense quello dove si eleggono e si intronizzano i papi, dove si riuniscono i concili maggiori della Chiesa cattolica e da dove i papi conducono la loro battaglia per l'egemonia sulla Chiesa e sulla società.

Entrambe le basiliche, la lateranense e la vaticana, possono contare su una fondazione antica e pressoché paritetica: siamo agli inizi del IV secolo d.C., quando il cristianesimo diventa, con la cessazione dell'ultima grande persecuzione, religione lecita; sono i decenni della «svolta costantiniana», quando l'augusto imperatore d'Occidente, Flavio Valerio Costantino, riunisce le sue legioni di Britannia e di Gallia, scende in Italia e il 28 ottobre 312, nei pressi di Saxa Rubra, davanti al Ponte Milvio, sconfigge il rivale Massenzio in un episodio di guerra civile tra romani come molti altri, sennonché sugli scudi dei legionari di Costantino campeggia un simbolo nuovo, mai visto: è il simbolo di Cristo, perché, come vuole la tradizione e come Costantino stesso raccontò più tardi a Eusebio di Cesarea, l'imperatore avrebbe avuto una visione la sera precedente lo scontro: *en tóuto níka*, *in hoc signo vinces*, «con questo segno – il simbolo di Cristo – vincerai». Si sono versati proverbiali fiumi di inchiostro sul significato di quel celebre giorno, ma ormai la storiografia più autorevole riconosce che la battaglia di Ponte Milvio costituisce un momento del tutto particolare, come mostra il fatto che Costantino, vittorioso, decidesse di rompere un'antichissima tradizione pagana: egli infatti non salì in

Campidoglio a ringraziare Giove Ottimo Massimo per la vittoria. Era il segnale che qualcosa era mutato nel suo animo, un qualcosa che turbò non poco le coscienze pagane dei contemporanei.

Né fu un indizio isolato: già nell'inverno tra il 312 e il 313, e cioè prima dell'editto di Milano, Costantino interrompe le persecuzioni anticristiane nell'Impero, concede ai cristiani piena libertà e aderisce progressivamente, sul piano personale, alla nuova religione, ma soprattutto restituisce ai cristiani i beni loro tolti durante l'ultima persecuzione e – cosa inaudita – riconosce ufficialmente che il sommo potere imperiale – i suoi predecessori pagani – ha sbagliato a opprimerli.
È una svolta determinante, ed è in questo inverno che viene fondata la basilica del Laterano: la costruzione sorge all'estremo Est di Roma antica, ma ancora all'interno della cinta muraria. Così come dall'altra parte, cioè all'estremo Ovest, ma in questo caso fuori dalla cinta muraria perché posta sulla tomba dell'apostolo Pietro, sorgerà San Pietro una decina di anni dopo (322-333). Dunque entrambe le basiliche vantano una fondazione antichissima, di epoca e anzi di volontà costantiniana; esse sorgono proprio nel momento in cui la Chiesa sboccia pienamente in quanto attore religioso e pubblico e poi anche politico; il mutamento compiuto dapprima personalmente dall'imperatore, infatti, si riverserà progressivamente anche nell'ideologia del potere imperiale: se il pagano Costantino aveva già aderito alla religione del *sol invictus* (il «sole invitto»), ovvero alla visione di un dio sommo preposto a una molteplicità di dei minori, con la conversione all'unico Dio, ovvero Cristo, egli passa al monoteismo. In tal modo Costantino guida il passaggio ideologico dalla *pax deorum*, la «pace degli dei» pagani in cui credevano tradizionalmente i romani, alla *pax Christi*, la «pace di Cristo», una nuova visione onnicomprensiva che determina la vittoria o la sconfitta, la fortuna o la sfortuna di Roma e dell'Impero.
Ed è precisamente in questa nuova visione che la fondazione di San Giovanni prima e di San Pietro poi segna una nuova topografia sacra per Roma, centro ideale di un Impero che si pensa e si vuole universale.
La svolta costantiniana è dunque netta anche se progressiva e prevede una serie di iniziative a vantaggio del cristianesimo, tra cui una legislazione che avvantaggia i cristiani e numerose donazioni a loro favore, e insieme

l'erezione di importanti chiese destinate a diventare dei modelli per tutta la storia cristiana. Oltre alle due maggiori basiliche romane, possiamo pensare alla chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme e all'Ottagono d'oro ad Antiochia.

Ma perché stiamo usando il termine «basilica»? Il fatto è che sin dal III secolo i cristiani hanno adottato, per i propri edifici di culto, una tipologia già esistente nell'antichità romana e quindi pagana, appunto la basilica.
Il suo significato deriva dal greco, dove *basiléus* è il «re», un vocabolo in seguito utilizzato per gli imperatori bizantini. Dunque la basilica è per natura un edificio pubblico, anzi regale e monumentale, anche se nell'ambito romano è solitamente destinato all'amministrazione della giustizia oppure alla gestione degli affari. Abitualmente ha una forma ampia e rettangolare, scandita in tre o cinque navate grazie a colonnati disposti longitudinalmente. In ambito cristiano, recuperare il termine basilica significa rinviare etimologicamente alla «casa del Signore» perché ciò che rende grande la basilica cristiana è l'immanenza in essa di ciò che è regale e prezioso più di ogni altra cosa, ovvero il corpo e il sangue di Cristo.
Le basiliche cristiane si distinguono poi da quelle pagane per il fatto di essere orientate, cioè con la parte terminale rivolta verso Oriente, verso il sorgere del sole, perché, come spiega per esempio sant'Ambrogio, Cristo è il *sol iustitiae*, il «sole di giustizia», colui che sorge dall'Oriente per rischiarare gli uomini e portarli alla salvezza.[5]

Dunque generalmente il corpo longitudinale della basilica cristiana è orientato, ma le chiese basilicali di S. Giovanni in Laterano e di San Pietro in Vaticano non lo sono, essendo rivolte verso Occidente. Le ragioni di questo stato di cose sono tuttora discusse dagli storici: per quanto riguarda il Laterano, poiché Costantino riutilizza la preesistente basilica della famiglia dei Laterani, sembra che l'edificio fosse già direzionato verso Ovest. Per San Pietro vi sono invece due ipotesi: da una parte un problema orografico, cioè il fatto che il colle si prestava meglio a essere costruito in quel modo (chi è stato a San Pietro sa che nel suo sottosuolo, proprio grazie alla conformazione del terreno, è presente una necropoli molto vasta); dall'altra, poiché secondo la tradizione san Pietro venne

martirizzato crocifisso a capo all'ingiù – per essere come Cristo e insieme non esattamente come lui – costruire la basilica «a testa in giù», cioè orientata in senso contrario, potrebbe essere stata la soluzione architettonica per rinviare a questo forte simbolismo.

A ogni modo, e allargando di nuovo il nostro campo di osservazione, la basilica cristiana si contraddistingue da quella pagana per la parte terminale, quella che è poi reinterpretata come la «testa» della basilica, ovvero l'abside. Tecnicamente è un segmento di cerchio, che può essere sia semicircolare sia poligonale, posto a chiudere la chiesa verso il fondo; la parola deriva dal greco *apsís*, «arco», sia nel senso di «volta celeste» sia in quello di «arco trionfale».
L'interno della basilica si articola sostanzialmente, per il corpo principale, in navate – gli spazi longitudinali che suddividono appunto la chiesa –, da una, di norma, sino a cinque: si distinguono la navata centrale, scandita dai pilastri o colonnati maggiori, e le navate laterali o navatelle, solitamente larghe la metà di quella centrale, che risulta quindi più importante anche per dimensioni; quest'ultima è di solito anche più alta, e nella parte sopraelevata rispetto a quelle laterali si aprono spesso finestre che convogliano la luce all'interno. Le navate laterali peraltro possono essere sormontate da altre navatelle, che danno vita allo spazio chiamato «matroneo», dove appunto vengono ospitate le donne («matrone») ma non solo, dal momento che talvolta viene riservato a ospiti d'eccezione, come per esempio il corteo imperiale.
Anche la funzione delle navate è rilevante: solitamente, la sistemazione dei fedeli era articolata a seconda del sesso, con le donne collocate a sinistra (quindi nella parte Nord della basilica) e gli uomini a destra (a Sud). La parte centrale godeva così di una ulteriore dilatazione visiva (per il minor numero di fedeli presenti al suo interno) e sempre in essa, verso l'abside, risiedeva il «presbiterio», cioè la zona più sacra della cattedrale, riservata ai soli presbiteri. *Presbýtes* vuol dire «anziano», colui che non solo è anziano per età, ma soprattutto che ha fatto un salto qualitativo all'interno della comunità dei fedeli perché è stato ordinato sacerdote. Nel presbiterio si svolge il sacramento, che è il coagulo essenziale della chiesa e della Chiesa. I fedeli osservavano dunque dalle navate più esterne ciò che accadeva al centro della basilica; mentre nelle chiese basilicali dove le

navatelle erano da quattro a otto, quelle troppo estreme servivano probabilmente per la meditazione o per l'orazione individuale.

Nelle basiliche a pianta longitudinale – ma ricordiamoci che esistono anche basiliche a pianta centrale, soprattutto in Oriente – poteva poi esserci una navata traversa, sporgente o meno rispetto al perimetro dell'edificio e chiamata «transetto», posta all'intersezione tra navata centrale e zona del presbiterio.
Il presbiterio, infine, essendo il cuore della basilica, può accogliere la cattedra episcopale – in questo caso siamo di fronte a una basilica cattedrale come nel caso di San Giovanni in Laterano – e il cosiddetto coro, dove si dispongono su banchi appositi, di solito posti a semicerchio, i presbiteri e i cantori, deputati ai canti della liturgia.
C'è ancora un elemento da ricordare: nelle basiliche paleocristiane l'altare maggiore e l'ambone (cioè un palco di lettura sopraelevato di vari gradini da dove si declama la parola di Dio) fanno parte del «bema» («rialzo, tribuna»), una sorta di palco rialzato che distingue appunto il presbiterio dalla navata centrale. Nelle basiliche orientali, soprattutto di area bizantina (ma il periodo è più tardo), il bema permane e viene transennato, in particolare con le «iconostasi» (letteralmente, «luogo dell'immagine»), un elemento di sbarramento, una sorta di muro sacro che impedisce la vista diretta dei fedeli durante lo svolgimento del rito sacro. In Occidente l'uso del bema permane soprattutto nelle chiese che contengono reliquie, spesso raccolte in una cripta collocata sotto la zona presbiterale, mentre la funzione di cortina tra navata e presbiterio viene assunta dal «pontile» (in italiano detto anche «pontile-tramezzo», *rood screen* in inglese, *Lettner* in tedesco, *jubé* in francese, dall'invocazione *Jube Domine benedicere*, «Degnati, o Signore, di benedirmi», che il diacono rivolgeva al vescovo per ricevere la benedizione-autorizzazione a leggere), peraltro poco diffuso in Italia (è il caso del duomo di Modena).
Attorno al presbiterio, poi, in alcune chiese può esservi il «tornacoro», letteralmente un elemento (una recinzione o una grata) «che gira attorno al coro», in particolare quando vi è il «deambulatorio», vale a dire lo spazio dove si può «passeggiare intorno» e così osservare ciò che si svolge all'interno da una diversa posizione e prospettiva.

Tra gli edifici connessi alla basilica va poi rammentato il battistero, il luogo deputato al sacramento del battesimo, che incorpora il nuovo fedele nella comunità.
Sono questi gli elementi fondamentali di quella tipologia architettonica che è la «basilica», mentre il termine «cattedrale» indica il rango ecclesiastico dell'edificio (che solitamente, ma non necessariamente, è di tipo basilicale).

Ancora oggi San Giovanni in Laterano è la sede del vescovo di Roma; il papa infatti, oltre che capo della Chiesa universale, è pure episcopo della città di Roma. Dunque San Giovanni permane in questa funzione eminentemente romana e cittadina (rivolta cioè *urbi*, «alla città»), ma ha perso lo scettro di sede del papato in quanto istituzione universale e dunque aperta *orbi*, «al mondo».
La sua fondazione è comunque, come abbiamo detto, primigenia e nobilissima: Costantino fece infatti dono a papa Melchiade di alcuni terreni ed edifici appartenuti ai Laterani, riutilizzandone la basilica di famiglia, mentre per il battistero si recupera il ninfeo pagano. Purtroppo, e nonostante ampi studi, non conosciamo l'esatta forma della basilica antica: le devastazioni e le perdite che nel corso dei secoli San Giovanni ha subito, a opera di barbari e non solo, rendono impossibile una piena ricostruzione almeno ideale; fra l'altro, quando ci riferiamo al Laterano pontificio dei primi secoli, non dobbiamo pensare meramente alla basilica, ma considerare l'intero «patriarchio», cioè il complesso di edifici che erano residenza del «patriarca» romano. Il papa, infatti, è anche patriarca, dal momento che la Chiesa universale tra i secoli IV e VI si articolava in patriarcati (il territorio su cui si esercitava la giurisdizione ecclesiastica del patriarca, ovvero il capo delle Chiese più antiche e importanti), computati in cinque dal VI secolo, ovvero quelli storici dell'affermazione e diffusione del cristianesimo: *in primis* Gerusalemme, Antiochia, Alessandria d'Egitto, Roma (primaria per onore e ruolo) e infine Costantinopoli.
È da San Giovanni, per esempio, che nel 1300 papa Bonifacio VIII, dall'alto della loggia lateranense delle benedizioni, indice il primo giubileo della storia cristiana, così come raffigura una celebre miniatura conservata presso la Biblioteca ambrosiana (opera di Jacopo Grimaldi, che copia per intero l'affresco originale attribuito a Giotto e oggi conservato solo

parzialmente in Laterano). Ed è sempre qui che si trova quella frase che scolpisce la definizione di San Giovanni come chiesa *mater et caput urbis et orbis*, cioè «madre e capo della città di Roma e del mondo». È qui che si conservano reliquie straordinarie, come la scala santa (ma la dislocazione attuale è figlia di un riadattamento del XVI secolo) o come le teste dei due apostoli Pietro e Paolo, che fondano l'apostolicità di Roma e il ruolo dei papi.

Per tutte queste ragioni San Giovanni è la vera e propria «residenza papale», come scrive a chiare lettere una delle fonti più rivelanti per la storia di Roma, del papato e del Medioevo in genere, il *Liber Pontificalis* (XII secolo), a proposito della vita di papa Pasquale II. Sul Laterano si addensa così tutta una serie di significati e di simboli, in specie i rituali della presa di possesso del palazzo lateranense: perché entrare in Laterano non significa varcare una semplice soglia, ma significa celebrare un rito solenne; la cerimonia di intronizzazione sulla cattedra di San Giovanni sancisce infatti il sorgere di un nuovo papa. È un ruolo cui rimandano anche i numerosi e preziosi oggetti simbolici custoditi sotto il portico, nella piazza, nella chiesa e nel palazzo, perché con e in San Giovanni il vescovo di Roma ricorda a tutti il proprio dominio sulla città, l'imitazione dell'Impero e, ancora e soprattutto, afferma il fondamento apostolico e cristico del suo ruolo sulla Chiesa intera.

[5] Ambrogio di Milano, *Sui salmi di David*, 118; cfr. *Sermoni*, 8, 57: *Mysticus sol justitiae.*

2
L'intronizzazione del papa

Giugno 1064. Pier Damiani – ravennate, monaco e poi priore, quindi vescovo e cardinale, e infine santo, ma soprattutto protagonista di quella grande riforma della Chiesa che si ha alla metà dell'XI secolo – sta meditando su un problema: «Perché il capo della sede apostolica (noi diremmo: della Santa Sede) non vive mai a lungo ma muore entro breve tempo?». È una domanda che a suo modo mette i brividi, e soprattutto deve averli messi al papa di quegli anni, Alessandro II (1061-1073), il quale aveva notato che i suoi predecessori erano tutti morti nel giro di quattro-cinque anni dopo l'elezione al soglio pontificio e aveva così chiesto al saggio Pier Damiani una risposta in merito. E Pier Damiani scende negli archivi pontifici, estrae il *Liber Pontificalis*, scorre le sue pagine e scopre che nessun pontefice dopo san Pietro ha raggiunto né tantomeno superato gli «anni di Pietro», cioè i venticinque anni di pontificato che la tradizione assegna al primo papa della storia.

Ora, venticinque anni non sono pochi, soprattutto per l'epoca di cui stiamo parlando, ma l'altra constatazione è che appunto i papi hanno vita breve: che siano giovani o che siano vecchi al momento dell'ascesa al soglio petrino, molto raramente superano il traguardo dei dieci anni di regno.
Per Pier Damiani e la cerchia dei riformatori questa specie di costante è un simbolo: generalmente la Provvidenza fa morire presto il papa, e di morte naturale, per indurre nei fedeli il timore della morte, a partire proprio dal vertice della Chiesa, perché sia disprezzata la gloria temporale. Proprio nei decenni in cui il papato romano riafferma con forza e da un capo all'altro del globo la propria *potestas* e il primato nelle faccende spirituali – ma anche, per alcuni aspetti, in quelle temporali –, proprio nel momento in cui il papa viene chiamato «primo fra gli uomini», «unico a presiedere il

mondo intero», *rex regum et princeps imperatorum*, «re dei re e principe degli imperatori», proprio allora, dati storici alla mano, gli esponenti di questa autoconcezione sovrana del potere papale rammentano al papa che egli è anche *servus servorum dei*, «servo dei servi di Dio», e che può sì parlare con Dio – come avevano fatto Abramo e Mosè – ma resta pur sempre polvere e cenere.

Questa idea di una speciale brevità e caducità di vita della persona del papa (non della sua funzione, beninteso) resta a lungo scolpita nella mente dei cristiani, anche quando i dati storici smentiranno l'assioma dei «venticinque anni di Pietro». Tuttavia il punto centrale sotteso a questo discorso non è tanto il riverbero e il timore della morte, che echeggia pure sotto le sacre volte lateranensi e vaticane, quanto piuttosto l'autoconcezione propria di un potere sommo qual è quello pontificio, in un momento molto particolare: il passaggio da un papa a un altro, tra la morte di un sovrano pontefice e il sorgere di un suo prosecutore. Questo ci interessa qui: come funziona quel rito di passaggio, che è insieme di palingenesi, di separazione e continuazione del papato in quanto istituzione, oltre la figura di ciascun papa come individuo? E che ruolo occupa in esso la cattedrale?
È in questa funzione che San Giovanni e poi San Pietro svolgono un ruolo cruciale. Infatti, ogni volta che un pontefice romano muore, la Chiesa è esposta al pericolo di una crisi, c'è la possibilità di una mancata elezione di un successore in tempi rapidi, il che genera una *vacatio* della sede apostolica – letteralmente una «vacanza», cioè l'«assenza temporanea» della sede apostolica – e c'è pure la possibilità di uno scisma, magari con l'elezione contemporanea di due o più papi.
Nel corso dei tempi, dunque, si è cercato di evitare questi possibili rischi. Nel Medioevo, in particolare dal 1059 in poi, vengono definite le norme necessarie per regolare l'elezione pontificia. Anzitutto si definisce il collegio elettorale, imponendo che solo i cardinali possano concorrere all'elezione del pontefice. I cardinali sono i suoi più stretti collaboratori, e possono essere vescovi oppure preti e addirittura semplici diaconi; sono detti cardinali perché «incardinati» nelle chiese romane o suburbicarie, cioè quelle che si trovano intorno all'Urbe (la città di Roma), e sono definiti come *partes corporis papae*, «parti, membra del corpo del papa». In

secondo luogo, perché l'elezione sia valida è necessaria una maggioranza qualificata, e dal 1179 a oggi è stabilito che servono almeno i due terzi degli elettori presenti. Infine, l'elezione deve svolgersi nel «conclave», cioè letteralmente in un luogo chiuso *cum clave*, «con una chiave», e per due ragioni: perché non vi siano pressioni dall'esterno e perché l'elezione stessa non si prolunghi eccessivamente. In seguito saranno aggiunte altre norme accessorie, ma queste tre, di epoca medievale, sono quelle fondamentali. In questo senso il Laterano diventa il «tavolo da parto» di ogni nuovo papa, il quale tuttavia non deve solo essere eletto, ma deve essere anche consacrato pontefice, quindi incoronato e infine intronizzato. Ed è proprio con l'intronizzazione, cioè il sedersi rituale del nuovo papa sulle sedie – vedremo fra poco quali – e sulla cattedra di San Giovanni, che l'eletto diviene compiutamente sommo pontefice.

Questa cerimonia è descritta dagli *ordines* più antichi della Chiesa romana, cioè i «libri cerimoniali», e la seguiremo nell'atto di intronizzazione di un papa molto rilevante nella storia del papato medievale, Bonifacio VIII, al secolo Benedetto Caetani (1294-1303), il successore criticatissimo e chiacchieratissimo di Celestino V, il papa che – come dice Dante – «fece per viltade il gran rifiuto» (*Inferno*, III, 60). Celestino infatti abdica – caso raro nella storia del papato – il 23 dicembre 1294 e il conclave si riunisce subito, non in Laterano, ma a Napoli, dove il fatto è avvenuto, al fine di non perdere tempo.
Il 24 dicembre Benedetto-Bonifacio viene eletto; il 2 gennaio parte da Napoli per raggiungere Roma dove, domenica 23 gennaio, si svolge la duplice cerimonia di incoronazione e intronizzazione. E se l'incoronazione ha luogo in San Pietro sul Vaticano, l'intronizzazione è il momento più alto e solenne, è il momento di San Giovanni in Laterano.[6]

A San Pietro, dopo essere stato nominato vescovo – il Caetani era solo cardinale prete all'atto dell'elezione – e dopo avere rivestito il *pallium* (cioè il «pallio», il paramento liturgico che indica lo *status* episcopale), Bonifacio VIII viene incoronato sotto il portico vaticano, pubblicamente, cosicché tutti lo potessero vedere, proprio mentre qualcuno gli sussurrava all'orecchio: *Sic transit gloria mundi*, «così passa la gloria del mondo». Poi si apre il corteo pontificio, direzione San Giovanni: consacrato e

incoronato, papa Bonifacio VIII monta un bianco cavallo tra uno stuolo di cavalli bianchi e di presbiteri ornati di bianco. L'unico punto rosso è la gualdrappa del suo cavallo, perché il rosso è il simbolo del potere imperiale e insieme del sangue di Cristo. Il papa e tutto il seguito danno così vita alla «bianca cavalcata», che attraversa da Ovest verso Est la città eterna, affinché un nuovo papa si segga sulle sedie di S. Giovanni in Laterano.
Tutti possono ammirare il suo diadema, la «tiara» o «frigio», antica insegna dell'Impero già menzionata nella *Donazione di Costantino* – celeberrimo e altrettanto falso documento di epoca carolingia –, cioè il copricapo più solenne dei pontefici, d'un bianco purissimo a rappresentare la resurrezione di Cristo. Sappiamo – grazie a un inventario del tesoro pontificio conservatosi sino a noi – che quella di Bonifacio era decorata con penne di pavone e dotata d'una grossa gemma alla sommità, un grande rubino; ma del resto l'intera tiara era tempestata di gemme: settanta perle facevano infatti da sfondo a 165 rubini balasci e smeraldi, senza contare altre piccole pietre. Alla base della tiara vi era un unico diadema-corona, ornato di smalti, che sarebbe poi evoluto in due e in tre corone, il cosiddetto «triregno», la triplice corona della tiara pontificia.
Mentre tutti lo osservano, il nuovo papa giunge in Laterano. Ed è qui, innanzi all'atrio, che egli deve sedersi sulla prima sedia papale, detta *stercorata* o *stercoraria*. Due cardinali tra i più anziani lo fanno smontare, lo accompagnano e lo fanno sedere: c'è molto onore su questa antica sedia, ma c'è anche l'ammonimento che Pier Damiani ricordava, perché il suo nome deriva da *stercus*, che è «letame, fango», persino «escrementi», dal momento che, giunto al culmine della gloria e della ricchezza umane, il papa deve rammentarsi della sua origine umana e autoumiliarsi.

Ma il processo di intronizzazione non è certo finito, perché davanti alla cappella di san Silvestro I – il papa della celebre *Donazione* – si trovano altri due seggi, «rosseggianti come la porpora», come riportano le fonti. Si pensava fossero in porfido, ma in realtà erano in marmo detto «rosso antico», comunque molto prezioso. Sedendosi su di essi il papa diventava definitivamente il signore del palazzo, il signore del patriarchio lateranense, assumendo per così dire i pieni poteri. Le due sedie

rappresentavano infatti Pietro e Paolo, i due santi su cui si fonda l'apostolicità e l'universalità del papato romano.
Sulla sedia di destra, mentre si siede, papa Bonifacio riceve la «ferula», il «bastone» o «pastorale» simbolo della sua dignità sacerdotale e insieme del potere giurisdizionale di governo della Chiesa intera, tant'è vero che nel contempo riceve le chiavi della basilica e del palazzo del Laterano, dove echeggiano le parole di Cristo: «Qualunque cosa legherai sulla terra sarà legata in cielo» (*Matteo*, 18,18).
Poi il papa siede sulla sedia di sinistra e viene cinto con un cingolo rosso da cui pende una borsa purpurea con dodici sigilli di pietre preziose e del muschio, giacché nella *Seconda lettera ai corinzi* Paolo scrive: «Noi siamo il buon odore di Cristo» (2,15-16). E dunque ecco la doppia apostolicità del papa: egli è come Pietro, principe degli apostoli e pietra su cui è edificata la Chiesa di Dio, e come Paolo, apostolo delle genti, cioè proteso universalmente verso tutti i popoli.

A questo punto Bonifacio riceve dal camerlengo alcune monete d'argento e le lancia verso il popolo, dicendo tre volte: «Distribuendo diede ai poveri e la sua giustizia rimarrà nei secoli» (*Seconda lettera ai corinzi*, 9,9). Ecco, un nuovo papa è sorto e rifulge nel pieno del suo potere, anche quando sarà contestato – e molto duramente – come sarebbe stato il caso del nostro Bonifacio.

Poi il papa si ritira in preghiera nel *sancta sanctorum* («le cose sante tra le sante») – dove si trova scritto: «Non vi è al mondo luogo più santo di questo» –, ovvero la cappella dedicata a san Lorenzo che si trova all'interno del palazzo lateranense, dove solo il papa può officiare e dove si conservano le teste di Pietro e di Paolo insieme all'immagine «acheropita» di Cristo, cioè «non dipinta da mani d'uomo». È questo il centro del potere ecclesiastico, perché San Giovanni non è solo il potere di un uomo, ma semmai rappresenta la potestà della Chiesa intera.

Il Laterano perderà il proprio ruolo centrale in seno alla Cristianità, a vantaggio del Vaticano, dopo il periodo avignonese (1309-1377); infatti quando i papi tornano a Roma la preminenza passa a San Pietro, dove peraltro si incoronavano già gli imperatori d'Occidente, come per esempio

Carlo Magno, nel Natale dell'800, e Federico I Barbarossa, nel 1155. Si può dunque dire, in un certo senso, che le due grandi basiliche erano in competizione fra loro per il ruolo di prima cattedrale dell'orbe. E non solo per le funzioni connesse con il papa in carica, ma anche come necropoli pontificia, dove si seppelliscono i papi una volta morti.
In questo ruolo, fra V e IX secolo, la preminenza spetta senz'altro al Vaticano, ma con il X secolo tale tradizione si interrompe perché una serie di papi preferiscono essere sepolti in Laterano, come per esempio Innocenzo II (1130-1143) e Anastasio IV (1153-1154), che scelgono tombe di porfido per il loro ultimo riposo proprio in San Giovanni. Innocenzo II del resto non si accontenta di questo ma, da Castel Sant'Angelo, fa trasportare al centro della piazza lateranense il mausoleo dell'imperatore Adriano, perché diventi il suo sepolcro. E tuttavia lo stupore che egli genera non è niente rispetto a quello suscitato da Anastasio IV, il quale fa spostare dalla via Labicana all'interno della basilica lateranense nientemeno che il sarcofago di sant'Elena, la madre di Costantino, e davanti allo stupore di tutti risponde: «Ma il sarcofago è vuoto, perché – ahinoi – è stato saccheggiato, e quindi può accogliere le mie spoglie mortali».

Insomma in Laterano abbondano i ricordi del passato imperiale. Nel grande portico antistante – oggi scomparso – vi era non solo la grande scala che portava al piano superiore del palazzo lateranense, residenza del papa, ma pure il «palladio» di Roma, ovvero la lupa, che in epoca moderna sarebbe stata trasferita in Campidoglio, e ancora la statua equestre di Marco Aurelio, anche se all'epoca si riteneva fosse una raffigurazione di Costantino. Su alcune colonne del portico vi erano anche i resti della famosa statua colossale di Costantino, come la testa e la mano con il globo sormontato dalla croce, altra insegna imperiale per eccellenza. Abbiamo poi già detto del *sancta sanctorum* lateranense, la cappella privata del papa dedicata a san Lorenzo: tra le altre reliquie lì conservate vi era anche la croce con l'«ombelico» (vale a dire il cordone ombelicale) di Cristo, conservata sull'altare centrale, una reliquia cristica per eccellenza. Insomma, il Laterano compendiava nelle sue pietre e nei suoi tesori tre idee: l'imperialità del potere pontificio così come si autoconcepiva in quell'epoca, la sovranità urbana sulla città di Roma e l'apostolicità dei

pontefici. Più tardi, dalla fine del XIV secolo in avanti, questo scettro basilicale – nel senso etimologico del termine – sarebbe passato a San Pietro in Vaticano, che diventa il nuovo centro dell'ecclesiologia e dell'universalità dei papi.

E se ciò accade è anche perché è a San Pietro che si conserva la *cathedra Petri*, la «cattedra di san Pietro», un manufatto discusso: non è affatto detto che sia proprio quello di san Pietro, vi è chi sostiene che sia di epoca decisamente posteriore, e tuttavia quando il grande papa Innocenzo III (1198-1216), alle soglie del XIII secolo, vi si siede sopra, egli sa di compiere un gesto di potere sommo.

[6] A. Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII*, Einaudi, Torino 2003.

3
Lo splendore della Sapienza Divina

Davanti ai nostri occhi si stende il grande triangolo di terra: due lati sono adagiati nelle calme acque interne del Mar di Marmara, tra l'Egeo e il Mar Nero, il terzo – che guarda a Ovest – unisce la città all'Europa. E come una corona di pietra vi sono i suoi oltre venti chilometri di mura, con tre barriere dalla parte occidentale, insieme a 490 torri svettanti sino a venti metri di altezza che ne scandiscono la magnificenza e l'imprendibilità. E dentro a questo perimetro formidabile si aprono pianure, boschi, fonti e acquedotti, chiese e monasteri, un reticolo vastissimo di case, quartieri, due palazzi imperiali e il grande, l'immenso ippodromo: è Costantinopoli, la nuova Roma, la capitale dell'Impero romano d'Oriente che alcuni chiamano bizantino, la città sul Bosforo fondata ufficialmente da Costantino nel 330 d.C.; Costantino il santo, come lo ricordano ancora i cristiani di rito greco, quelli che noi definiamo ortodossi.
Tra IV e V secolo Costantinopoli ha gradualmente sottratto a Roma il primato di capitale dell'Impero e ora a dominare il mondo erede di Roma è lei, l'antica Bisanzio, che indicano con molti nomi, come si addice a chi è di altissimo rango: la Grande Città, il Faro del Mondo, la Nuova Gerusalemme, l'Occhio del Globo, Zarigrado, la Regina delle Città, il Porto della Felicità, fino all'odierno nome, Istanbul, che deriva dalle parole greche *eis ten pólin*, cioè «alla Città», perché, semplicemente e per antonomasia, essa è la Città: ora infatti, tra fine dell'Evo Antico e pienezza del Medioevo, Costantinopoli è la capitale del mondo.
È qui che sono conservate e transitano le maggiori ricchezze del tempo, umane e divine, di storia e tradizione, diritto e cultura: è l'Impero romano che sopravvive a se stesso. Perché se pure in Occidente l'Impero romano è crollato nel 476, qui permane ancora e il latino è la lingua ufficiale – solo tra VIII e IX secolo cederà il posto al greco. È qui che una folla

innumerevole di circa 500.000 persone anima il respiro della capitale, ed è qui che un imperatore sta per essere incoronato.
Siamo nel 527 d.C., ma qua il tempo non si scandisce in secoli, bensì si procede per «eoni»: *aión* in greco significa «tempo, durata illimitata» e indica un ciclo di mille anni, perché a Costantinopoli si conta in migliaia di anni. E poiché il tempo del mondo deve durare sette rivoluzioni di anni, così come sette sono stati i giorni della creazione, e poiché ci troviamo all'inizio dell'ultimo eone, siamo nell'anno 6035, perché nel 5508 a.C., secondo la tradizione bizantina, Dio ha fondato il mondo.
È in quest'anno che Flavio Pietro Sabbazio sta per diventare imperatore. Era nipote del *basiléus* Giustino I, che lo aveva chiamato a corte da quel villaggio insignificante dove era nato, Tauresium, nell'Illirico, e lo aveva adottato dandogli il suo nome, Giustiniano, «colui che deriva da Giustino». Inoltre aveva voluto che il nipote ricevesse un'istruzione adeguata, perché lui, Giustino, era analfabeta.
Giustiniano si cibava di un leggero pinzimonio, si dissetava con acqua fresca. Dicevano che non dormisse: non conosceva l'*otium* degli antichi, solo il *negotium*, il «lavoro». Leggeva, meditava, progettava, di giorno e di notte. Si sussurrava, nei corridoi del palazzo, che dietro le decisioni dello zio imperatore ci fosse lui, il quale non era un militare, come spesso era accaduto per gli uomini al comando dell'Impero, ma un uomo posseduto da un'idea: *restitutio*, «restaurazione». L'Impero romano – il suo Impero – doveva tornare grande, restaurato, nella *pars Occidentis* come nella *pars Orientis*, dall'Oriente all'Occidente: un'idea altissima, ma che rende soli. Fino al giorno in cui incontrò lei.[7]

Lei faceva la prostituta: di basso profilo prima, d'alto bordo poi.
Era nata dal custode degli orsi dell'ippodromo e presto ne era rimasta orfana, perdendo così anche il sostentamento. La madre, allora, aveva preso lei e le altre due figlie ed era entrata nell'ippodromo, aveva sfidato la folla innumerevole gettando nell'agone pubblico il suo e il loro destino, affinché le dessero un nuovo lavoro, un nuovo futuro, qualcosa con cui sfamare le sue figlie. E così di fronte all'anima della capitale, cioè all'anima dell'Impero – perché nell'ippodromo si acclamavano i generali vittoriosi e gli imperatori si mostravano al loro popolo –, si era svolta in presa diretta la tragedia greca, la *metabolé*, il «rovesciamento» della sorte: sole e

abbandonate, erano state adottate da una fazione cittadina. Erano così rinate su e da quel palcoscenico unico al mondo.

E lei – Teodora il suo nome, come fosse un «dono di Dio» – era ascesa di grado in grado, dai bordelli oscuri cui era stata avviata per ricavar danaro e dagli intrugli bestiali che ingurgitava per abortire sino alle alcove dei ricchi e dei potenti, mentre unguenti rendevano più bello e accattivante il suo corpo, le sue movenze e le sue labbra. Aveva una pelle eburnea e un sorriso complice e devastante che le apriva i letti degli uomini, compresi quelli dei più nobili tra i potenti, sino al letto di lui: Giustiniano, che unico al mondo poteva riscattarla del tutto dalla condizione di *infamis*, «infame». Lui, che la prima volta in cui la vide la chiamò *kyría*, *domina*, «signora». Lui che fece redigere una nuova legge – *de nuptiis*, «sulle nozze» – perché un nobile, lo stesso imperatore, potesse sposare un'infame e così potesse crollare, attraverso una passione personale e anzi una legge *ad personam*, una barriera sociale e di civiltà che sino ad allora aveva tenuto distinti i due mondi.

Teodora era nata verso il 500 d.C. Era divenuta madre a sedici anni e nonna a trenta. Dicono amasse le marmellate di fichi e di rose, i datteri, le noci, l'uva, i dolci, i biscotti, i sorbetti «alla moda persiana», ma soprattutto amava che la si chiamasse «signora», lei che vide il suo imperatore ascendere al trono, quel giorno del 527-6035.
È il giovedì santo, primo giorno di aprile: la quinta teatrale è il sacro palazzo di Costantinopoli, all'interno del triclinio dei diciannove letti, la sede dei pranzi di gala dell'imperatore. Intorno stanno riuniti i membri del senato – è il «concistoro», perché formato da «coloro che consistono, che stanno in piedi» di fronte al *basiléus* – e dinanzi al triclinio, nella corte detta *delphax*, è schierato il seguito militare dell'imperatore a palazzo che eleva l'acclamazione rituale: *Tu vincas*, *níka*, «vinci»! Poi, in greco, ripetono tre volte l'evviva di saluto al nuovo imperatore: *Eusebós! Eusebós!* «Felicemente», mentre il diadema imperiale si posa sul suo capo per mano dello zio morente e del patriarca Epifanio, che nel frattempo recita preghiere di benedizione e di auspicio. Gli occhi di lei osservano, scrutano ogni gesto, ogni movimento del volto, perché domenica 4 aprile, giorno di Pasqua, sarà il suo giorno, sarà la sua più grande recita sul proscenio del

mondo: perché Teodora, già infame, sarà imperatrice, *basílissa*, *déspoina* dell'intero orbe romano. Dal 527 d.C. dunque Giustiniano e Teodora governano sull'Impero romano dal suo centro, e attuano il progetto di Giustiniano: *restitutio*.

Si scatenano presto gli eserciti: 533, riconquista dell'Africa del Nord contro i vandali; 535-540, riconquista dell'Italia, già in mano agli ostrogoti; poi le colonne d'Ercole: Roma è tornata grande, Roma è tornata a casa.
Ma non ci fu solo il clangore delle armi. Ci fu anche la «restaurazione» della tradizione giuridica di Roma, e fu il *Codex iuris civilis*, modello di diritto per millenni a venire, per il Medioevo sino all'Epoca Moderna, fino a Napoleone e oltre ancora. E poi si doveva restaurare la capitale, rifare Costantinopoli, perché dal punto di vista militare la capitale è in ottime condizioni, con le possenti mura e le torri, ma dal punto di vista dell'edilizia civile si può fare ancora qualcosa. E così i coniugi imperiali danno avvio a imponenti lavori per nuovi palazzi, chiese, monumenti, servizi; è la nascita di quell'arte e quell'architettura che oggi chiamiamo bizantina, altra creatura di Giustiniano. Ma il gioiello di tutto questo fu la nuova cattedrale di Costantinopoli, Santa Sofia.

La basilica imperiale, Santa Sofia, era stata distrutta proprio all'inizio del regno di Giustiniano e Teodora. In che modo?
Per realizzare il suo ambizioso progetto di restaurazione, l'imperatore necessitava di ingenti risorse economiche e delegò il ministro delle finanze a reperirle. Giovanni il Cappadoce – questo il suo nome – cominciò così a tagliare le spese «inutili», tra le quali incluse una delle voci più onerose per l'epoca: la posta, peraltro decisiva per il governo dell'Impero. Giovanni non solo eliminò le carrozze, i cavalli, gli uomini e le stazioni di cambio, ma risparmiò anche sulle strade, garantendo solo i collegamenti minimi, perché le informazioni, se pure un po' a rilento, potessero raggiungere la capitale.

Tuttavia questa scelta di politica economica aveva un piccolo corollario: tagliare i collegamenti postali nell'Impero bizantino della metà del VI secolo significava non soltanto rallentare lo spostamento delle informazioni, ma anche e soprattutto degli uomini e delle merci.

Esistevano sì i trasporti privati, anche allora, ma costavano troppo e il commerciante medio o piccolo necessitava della posta pubblica. E dunque tagliare la posta per quella gente significò che il raccolto non poté essere smerciato, perché non poteva essere trasportato ai mercati di riferimento. Le fonti ci parlano di gente che si carica sulle spalle i frutti del proprio lavoro e che muore di stenti lungo la strada nel tentativo disperato di fare personalmente ciò che, sino all'anno precedente, era svolto da un efficiente sistema pubblico; chi riesce a sopravvivere abbandona il proprio carico e si riversa sulla capitale, perché Costantinopoli, che ha sostituito Roma in rango, gode del privilegio della capitale, e cioè della distribuzione gratuita di grano e di vino per i suoi abitanti. E così i derelitti generati dalla nuova situazione si riversano su Costantinopoli, perché chi ha procurato il danno rimedi, elargendo le proprie ricchezze.

Nel giro di poco tempo Costantinopoli si ritrova sovraffollata e Giustiniano non riesce a gestire le conseguenze della situazione. Ed è così che nell'ippodromo, là dove si decidono le sorti politiche della capitale, risuona nuovamente il grido imperiale: *Níka! Níka!* «Tu vinci!», ma il destinatario non è Giustiniano, bensì un altro candidato alla porpora voluto dal popolo esasperato. Un usurpatore, agli occhi della coppia imperiale. L'ira della popolazione è grande ma, di fronte allo smagarsi del concistoro, di fronte allo stesso Giustiniano che vuole fuggire per salvare almeno la pelle, con Belisario – il generale che avrebbe fatto piegare le ginocchia ai vandali e ai goti – che pensa solo a scappare, è Teodora che prende la parola. E così parla: «Ritengo insensato discutere adesso se sia opportuno che una donna – quando gli uomini più non sanno dove volgersi – prenda la parola o giunga a proporre animosi consigli. Giudico che in questo momento la fuga sia il più fallace fra i passi che si possono compiere, anche se in essa potremmo trovare salvezza. L'uomo che è stato imperatore non può tollerare di vivere in esilio. E io, per quanto mi riguarda, non vorrò mai spogliarmi di questa porpora, né mai vedere il giorno in cui qualcuno non mi chiamerà più "signora". Se tu, mio Cesare, vuoi salvarti, bene: fallo. Quanto a me, mi serbo fedele all'antico detto: "Il potere è uno splendido sudario"».[8] È una nuova *metabolé*, un altro incredibile «rovesciamento» del destino: le guardie di Belisario escono e

massacrano i rivoltosi. Si parlerà di trentamila morti, in un solo giorno di quel 532 d.C.
La vittoria è completa e per lunghi anni nessuno oserà affrontare la coppia imperiale.
Adesso, però, si deve anche ricostruire ciò che i rivoltosi hanno distrutto, proprio come la basilica di Santa Sofia; bisogna riparare e forse anche espiare, perché la vittoria è stata pagata con il sangue del loro popolo.
Giustiniano incarica due celebri architetti, Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto – «versati nelle scienze matematiche e nella geometria», perché a Costantinopoli si è conservata la *scientia* architettonica con i suoi fondamenti – e in quello stesso 532 iniziano i lavori, che vengono portati avanti con una rapidità estrema: non si tratta solo di sfidare Roma antica – il Laterano, il Vaticano, che del resto Giustiniano non ha mai visto perché mai poserà il piede sul suolo italiano – ma soprattutto il modello biblico dell'architettura sacra, il tempio di Salomone, la gloria del Dio degli ebrei. Perché ora un nuovo sovrano, alla guida di un nuovo popolo, vuole osare di più e più in fretta.

È il 537 d.C., e con Giustinano, l'imperatore che ha voluto una nuova Santa Sofia, entriamo nella rinnovata basilica cattedrale di Costantinopoli.
Dall'esterno, da lontano, sembra quasi piccola, con quel colore rossastro delle pareti esterne e gli strani bagliori della cupola. È un effetto ottico, perché Santa Sofia si eleva su una piazza sterminata, tanto è vero che, al posto di quel vuoto immenso che c'è oggi, una volta vi erano il palazzo imperiale e l'ippodromo, cioè strutture monumentali e maestose, e dunque la basilica sembra quasi piccola solo perché domina uno spazio impressionante. Ma quando finalmente si arriva sotto le sue pareti si inizia a intuire che la cattedrale bizantina per eccellenza, sede del patriarca costantinopolitano, non è affatto piccola, anzi.
Era preceduta da un doppio nartece, un doppio «porticato», anzi un vero e proprio atrio porticato, una struttura esterna che introduceva lentamente, maestosamente, allo spazio di *Hagía Sophía*, «Santa Sofia», la «Sapienza Divina». La basilica ha una pianta che fonde il rettangolo con il quadrato (70 per 74 metri), tre navate, arcate divisorie in doppio ordine e un'unica abside opposta all'ingresso. Sembra dunque una basilica cattedrale come tante altre, ma il punto è che invece è come nessun'altra. E non solo

perché gli interni sono arricchiti da mosaici, marmi pregiati e stucchi a non finire; non solo perché centosette colonne in porfido scandiscono il suo incedere insieme al marmo verde della Tessaglia; non solo perché i capitelli finemente scolpiti raggiungono una perfezione artistica impensata, con trine, trafori, giochi d'ombra e chiaroscuri e dove campeggia di tanto in tanto lo stemma di Giustiniano; ma anche e soprattutto perché al suo interno si capisce quanto è piccolo un uomo. Perché, quando si pensa di essere entrati finalmente in Santa Sofia, ci si accorge di essere solo in una delle navate laterali, che certo sono riccamente decorate, ma dov'è il centro? Dov'è il cuore della basilica?

A un certo punto il nostro sguardo viene rapito, anzi risucchiato verso il centro. È il grande vano della navata centrale, che attira il visitatore come un magnete irresistibile. Non ci si può sottrarre a questa fascinazione umana e insieme ultraterrena: si incede come increduli fino al centro, fin sotto, perché si percepisce che c'è qualcosa, che ci deve essere una cupola, ma non la si vede. E poi là in alto, là in mezzo a quella immensità di cui si è piccola, infinitesimale parte, là in alto la si vede: cinquantacinque metri più su, con un diametro di altri trentuno metri, c'è la cupola.
Per stare lassù, la cupola poggia su pennacchio e archi, che scaricano il loro peso su quattro enormi pilastri. Sono costruiti con pietre lavorate e legate insieme con colate di piombo, mentre le volte, gli archi e le pareti sono in laterizio. Nelle zone presso l'abside due semicupole digradano da quella principale e poggiano su esedre (absidi o nicchie) a colonne. Quasi tutte le chiese basilicali bizantine – e poi molte moschee islamiche – riprenderanno questo modello, ma nessuna potrà davvero eguagliarla, perché Santa Sofia – la cui cupola sembra sospesa nell'aria, trattenuta dalla mano di Dio grazie a una catena che scende dal cielo come vuole la tradizione – rimanda alla concezione suprema del potere del *basiléus* bizantino, del rappresentante di Dio sulla terra, sovrano laico e insieme *sacerdos*, che contende ai papi la signoria sul mondo.

Certo, sappiamo che quei pilastri non reggeranno per tutto il tempo necessario, che la cupola cadrà più volte e sarà più volte rifatta. Forse venne edificata eccessivamente in fretta, in soli cinque anni, ma quando Giustiniano vi entra, in quel 537 d.C. che poi è il 6045 dalla creazione del

mondo, possiamo capire le parole che gli nascono in petto e muovono le sue labbra: «Gloria a Dio che mi ha fatto degno di questo: Salomone, io ti ho sconfitto!».

[7] P. Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Mondadori, Milano 2003.
[8] Procopio, *Guerre*, I, 24, 33-37.

4
Luce musiva

Uno dei segreti che rendono così unica la cupola di Santa Sofia – pur tra le mille perdite subite, per via di crolli e incuria – risiede nella sua sontuosa arte musiva.
Paolo Silenziario, dignitario imperiale bizantino e poeta epigrammista, così scrive: «La conca dell'abside è come un pavone con penne di cento pupille. Dall'oro immenso della volta si diffonde una tale luce che abbaglia la vista. È un fasto barbaro e latino insieme. Di sera una tale luce si diffonde dal tempio su ciò che lo attornia, che lo si potrebbe chiamare un sole notturno, e il navigatore non ha bisogno di altro faro, perché gli basta guardare alla cupola di Santa Sofia». Che cos'è dunque il mosaico per avere una simile capacità di luminosità?

L'etimologia è incerta, anche se certamente la parola «mosaico» definisce la decorazione di una superficie architettonica, che può essere il pavimento oppure la parete o il soffitto, cupole comprese. È realizzato per mezzo di piccole pietre naturali, oppure più spesso di terracotta o pasta vitrea, che sono lavorate in piccoli cubi e poi fissati in maniera salda su uno strato di supporto – di solito intonaco – così da formare una superficie liscia, che può essere a sua volta monocroma oppure decorata con motivi geometrici, ovvero elementi figurativi.[9]
Le fonti scritte sulla tecnica musiva, antica e medievale, sono pochissime e dunque per capire come venisse realizzato il mosaico dobbiamo affidarci allo studio dei monumenti esistenti. Questo esame può fornirci indicazioni cronologiche di scuole, tendenze locali, riparazioni e anche restauri; la tecnica di indagine è stata iniziata tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento da Thomas Whittemore, il cui metodo prevedeva la meticolosa descrizione di ogni tessera superstite. Oggi i suoi metodi sono stati perfezionati, anche grazie a tecniche sempre più sofisticate, come per

esempio quelle sviluppate presso il Corning Museum of Glass di Corning, nello Stato di New York, dove si realizzano analisi di tipo fisico-chimico sulle tessere disponibili.

Per quanto ne sappiamo, sin dall'epoca romana i mosaici parietali erano applicati su un preparato di malta di calce, generalmente costituito da tre strati: i due interni sono chiamati «a riccio», il cui nome ne indica la ruvidezza, dal momento che contengono paglia triturata e sono intaccati, colpiti o graffiati con la cazzuola, perché devono far presa sia sul muro sottostante sia sui livelli soprastanti; il terzo e ultimo strato è l'intonaco, di solito di tessitura più fine e che poteva contenere polvere di marmo, dove vengono letteralmente inserite le tessere del mosaico. Nelle volte, poi, per il problema della maggiore forza di gravità erano spesso usati chiodi a testa larga che, posti tra il riccio e la parete, aumentavano la tenuta dell'insieme, proprio come è il caso di Santa Sofia.
Una volta così preparato il fondo, si doveva realizzare il mosaico vero e proprio; sappiamo che vi erano dei disegni preparatori chiamati «sinopie», a volte tratteggiati sulle pareti nude sottostanti ma più spesso sul secondo strato preparatorio. Proprio l'esame delle sinopie, che si svelano quando cadono delle fasce di tessere, permette di apprezzare le modifiche apportate direttamente dal compositore che materialmente immetteva le tessere durante l'esecuzione del lavoro, distaccandosi in questo dal tracciato della sinopia stessa. È discusso invece l'uso dei «cartoni», cioè quei disegni a grandezza naturale realizzati su un tipo di supporto definito dalla parola stessa, che potevano servire per tracciare i contorni, come nel caso della tecnica dell'affresco.

Quali erano i colori principali dei mosaici? Di fatto, da un punto di vista tecnico, la pasta vitrea poteva essere colorata con qualunque tipo di colore; tuttavia la tavolozza, per dir così, dei mosaicisti antichi e medievali prevedeva sostanzialmente sei colori principali: rosso, giallo, verde, blu, viola e nero, ovviamente con una serie di gradazioni intermedie.
Il materiale principale, a parte la pietra, era la pasta vitrea, naturalmente colorata. Oltre al colore di base, che si poteva inserire nella pasta stessa, era fondamentale l'effetto di superficie, perché le lastre di vetro da cui venivano ricavati i singoli cubetti del mosaico cambiavano a seconda del

taglio: in effetti la parte piana – sia quella superiore sia quella inferiore della lastra – è sostanzialmente opaca, mentre il fianco della tessera che risulta dal taglio è lucido, quindi restituisce un effetto lucente. Inoltre, insieme al taglio, anche la posa modifica il colore e l'effetto complessivo del mosaico stesso; per ottenere effetti speciali si usava di solito vetro trasparente, magari per smorzare il passaggio da una zona colorata a un'altra, oppure si poteva ricorrere all'uso di alcune pietre per rendere l'incarnato e le sue varie gradazioni.
Era molto nota e apprezzata la tecnica del mosaico a foglia d'oro, che prevedeva l'inserimento di una lamina molto sottile d'oro fra i due pezzi di un'unica tessera di pasta vitrea; in questo caso, solitamente, la parte inferiore è più spessa e la parte superiore più sottile. Dal 400 circa in poi viene prodotta anche la lastra d'argento, che ha un risultato suntuario simile all'oro, ma che ha un vantaggio notevole perché si può ottenere lo stesso risultato nobilitante dell'argento anche con lo stagno, quindi con un costo economico decisamente inferiore. Purtroppo queste lamine di oro, argento o stagno hanno un difetto rilevante: nel tempo tendono a staccarsi, il che porta a un impoverimento del mosaico.
Le tessere possono variare molto di misura, all'incirca da sette millimetri per sette a dieci per dieci. A volte si usano tessere molto grandi, utili a disegnare una parte anatomica particolare, come per esempio il naso, oppure a simulare gemme o pietre preziose che la composizione non renderebbe adeguatamente. Altre volte si utilizzano delle tessere speciali per coprire elementi del preparato: è il caso dei chiodi piantati nel riccio per far tenere meglio il mosaico, che vengono coperti con tessere più grandi con funzione mimetica.
Come venivano messi in opera i mosaici? La regola generale era quella di iniziare dal punto più in alto della parete, oppure dalla sommità delle volte, per poi proseguire verso il basso; la stessa tecnica, fondamentalmente, che si ha nella pittura parietale, come per esempio nell'affresco. Le singole «giornate» di lavoro – cioè la parte del letto di posa dell'intonaco, l'ultima stesa per essere lavorata con l'inserimento delle tessere – sono riconoscibili solo a fatica, il che significa che i posatori mosaicisti erano molto abili nel coprire il disegno sottostante. Il rischio connesso era quello tipico di questi lavori, cioè che l'intonaco si indurisse troppo presto e non si riuscisse a coprire l'intera giornata lavorativa.

Ma come venivano posate le tessere? Purtroppo in molti restauri attuali è uso posizionare tutte le tessere in maniera piatta, una prassi che tende a falsare il mosaico antico e medievale: sappiamo infatti che la tecnica bizantina, soprattutto per le tessere con foglia d'oro o d'argento, prevedeva il posizionamento con una certa inclinazione d'angolo, il che produceva una serie di effetti: primo, aumentava la luce riflessa percepita dall'osservatore, in basso, con una conseguente enfatizzazione estetica e nel contempo teologica, perché la luce aveva anche questo significato, insieme a quello morale – si pensi all'espressione «la luce della fede», come riportano talune fonti –; ma in seconda battuta vi era pure un risvolto economico, perché posizionando le tessere in diagonale si copre meglio lo spazio retrostante, il che permette di usare meno tessere, in questo caso dorate o argentate, per una stessa superficie. Insomma, con la tecnica bizantina del mosaico, estetica, teologia ed economia trovano un mirabile punto di equilibrio.

L'*opus musivum*, l'«arte musiva», è per natura un'arte prestigiosa, anzi è la più ricca fra tutte quelle che possono essere impiegate nella decorazione monumentale. Dunque per metterla in opera servono più elementi: anzitutto una disponibilità tecnica, e parliamo soprattutto di tecnici specializzati, di maestranze che sappiano governare quest'arte così elevata; in secondo luogo serve un'alta disponibilità finanziaria che, va da sé, non può essere a disposizione di tutti; infine, e soprattutto, è necessaria una forte consapevolezza culturale, cioè una committenza all'altezza della sfida che il mosaico richiede.
Ciò significa anche che in Occidente, con la caduta dell'Impero nel 476, questa congerie di elementi viene sostanzialmente meno. Certo vi sono alcuni edifici di culto, oltre a molti pubblici, tra Roma, Milano e Ravenna, dove il mosaico è ancora presente; e, in particolare, pensiamo almeno alla basilica ravennate di San Vitale con gli straordinari mosaici che raffigurano proprio Giustiniano e Teodora, che pure non videro mai né la città adriatica né l'Occidente in generale; oppure pensiamo al mausoleo di Galla Placidia e alle opere volute dall'ostrogoto Teodorico per il culto ariano. Tuttavia, a parte questi esempi che testimoniano l'alto livello che anche in Occidente si raggiunge in quest'arte, a Ovest il mosaico sostanzialmente declina. È poi vero che in epoca carolingia vi è una

parziale ripresa del mosaico, per esempio con la grande abside di Sant'Ambrogio a Milano, ma nei fatti lo scettro di «tecnica pilota» passa ad altre arti, come emerge anche dal fatto che quando – e siamo oramai negli anni Quaranta del XII secolo – l'abate Sugero di Saint-Denis, poco lontano da Parigi, fa realizzare un mosaico nella lunetta del portale di sinistra della chiesa abbaziale, egli stesso scrive che ciò è «contro l'uso corrente», perché ormai appunto sono altre le tecniche guida che si sono imposte in Europa occidentale, *in primis* la vetrata.

In Occidente, a ogni modo, permane un'eccezione macroscopica in questo campo, e questa felice singolarità è l'Italia. Oltre alle città già ricordate dobbiamo almeno accennare alla Campania e a Montecassino e poi, soprattutto, alle due straordinarie «isole» capaci di ridare lustro a quest'arte così nobile ed elevata, vale a dire la Sicilia normanna e Venezia.

Partiamo da Venezia, che proprio a Bisanzio ha legato la sua storia e le sue fortune. E se parliamo di Venezia e di mosaici, non possiamo non parlare di San Marco, anche se va subito detto che non era una cattedrale, essendo divenuta sede patriarcale solo nel 1807, mentre per tutto il Medioevo fu solo la cappella privata dei dogi veneziani.
San Marco è a croce greca e dotata di cinque cupole, cioè una per ogni braccio e la quinta al centro, maestosa, sul modello di Santa Sofia; mantiene inoltre la dicotomia tipica dell'arte bizantina tra la zona terrena – cioè il pavimento e le pareti – e la zona celeste – ovvero la volta e le cupole –, un distinguo sottolineato con i materiali, le destinazioni e le funzioni diverse tra loro, qui reinterpretate in stile veneziano. E così, la luce prodotta nella parte superiore dalle tessere di vetro, o a foglia d'oro, o ancora a vari colori, è deputata a simboleggiare la luce paradisiaca, a proiettare ai limiti dell'intelligibile le singole figure dotate di straordinaria ricchezza e luminosità, in contrasto con la zona inferiore in cui è sottolineata la dimensione terrena: il marmo delle pareti – che ovviamente non è «povero» – e il pavimento «tessulare», *ad opus sectile* o *tessellatum.*
L'effetto complessivo che si genera è quello – nelle parole di Renato Polacco[10] – d'una «luminosità velata», semplicemente unica.
San Marco è il cantiere musivo più longevo di tutto il Medioevo ed è, con i suoi circa ottomila metri quadri, il più grande dell'Occidente, dove l'opera

di decoratori orientali si fonde con quella di maestranze formatesi nella stessa Venezia per dar vita a un carattere specificamente veneziano, in particolare dopo l'incendio del 1105, in un'impresa artistica che segnerà i secoli XII e XIII. Ma d'altronde se Venezia può permettersi un simile investimento è anche perché, sempre da Costantinopoli, ha tratto un'enorme fonte di ricchezza a seguito della quarta crociata, la «crociata incompiuta» che, nel 1204, conquista appunto la capitale bizantina.

L'altra regione italiana dove risplende un simile fulgore è la Sicilia normanna e, più in generale, il Sud Italia dominato dagli «uomini del Nord» giunti all'inizio dell'XI secolo e cresciuti rapidamente in potere sino a costituire un regno nel 1154, che è uno degli attori principali della politica del Pieno Medioevo e uno degli antagonisti più diretti di Bisanzio.
Al loro apparire i normanni vennero definiti nelle fonti come *átheoi*, «senza Dio», e «peggiori dei saraceni». Eppure erano giunti nel Mezzogiorno italiano a seguito di un pellegrinaggio, e vennero ingaggiati dai signori locali come mercenari, dapprima contro i saraceni di Sicilia e poi nelle lotte fratricide tra cristiani, sino a costituire una propria dominazione. È in particolare la famiglia degli Altavilla a mettere radici, i cui centri di potere sono Aversa, Capua e Melfi, un potere che si estende sempre più e che mira a Bisanzio.
In effetti più volte, nel corso della loro storia centenaria, i normanni cercheranno di conquistare Bisanzio, un sogno che tuttavia non riusciranno mai ad attuare; potranno però imitarla e difatti l'*imitatio Imperii*, l'«imitazione dell'Impero», diventa uno dei capisaldi dell'ideologia regia. Ed ecco che l'arte musiva si presta a essere uno strumento straordinario di questa concezine, che risplende per esempio nella cappella palatina di Palermo e che ha il suo trionfo a Monreale.

Volgiamoci ora infatti al «monte dei re», la gemma della Conca d'oro, alle falde del Monte Caputo: è in quell'antico parco da caccia che re Guglielmo II d'Altavilla (1166-1189), detto il Buono – uomo atletico dai capelli rossi – fa costruire nel 1172 un intero complesso regio, con un monastero, un palazzo e una cattedrale che, nel 1183, diventa sede arcivescovile: è appunto il duomo di Monreale, dedicato a Santa Maria Nuova, l'ultimo, il più grande e maestoso dei complessi religiosi di età normanna.

Si giunge a Monreale in un tripudio di verde naturale, scortati dalla luce del mare che balugina non lontano, e si viene accolti da una facciata per certi aspetti strana, per via d'un rifacimento di epoca moderna, mentre le due torri sono di epoca medievale. Poi ci si avvicina e si cominciano ad ammirare le porte bronzee, una delle quali opera di Bonanno Pisano (1185). Ma il vero stupore attende il viandante quando si affaccia su quel mondo inatteso che è l'interno del duomo: l'impianto è tipico basilicale – tre navate, centodue per quaranta metri in tutto –, la volta del soffitto è a crociera, di tipo bizantino, a pianta quadrata e senza cupola, mentre sul fondo, dietro l'altare, l'edificio termina con tre absidi. Ebbene, tutte le pareti delle navate e dell'abside sono una vera e propria inondazione di mosaici: 6.300 metri quadri di splendore, e per di più completati entro il 1189. Le maestranze vennero da fuori, probabilmente da Costantinopoli, ma dovettero formarsi anche *in loco*, sul cantiere. I mosaici raffigurano storie cicliche tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, in centotrenta «quadri», migliaia di decori e figure isolate, mentre in fondo vi è la sapienza divina. Nel catino absidale campeggia infine la colossale figura di Cristo pantocratore, dodici metri di divina concretezza. L'*imitatio Imperii* rifulge con potenza a Monreale e strappa a chi la visita i commenti più entusiastici, come quello del musulmano Ibn Jubayr, che nei suoi viaggi giunge presso il grande duomo normanno e sembra echeggiare le parole di Paolo Silenziario per Santa Sofia: «Gli occhi restano abbagliati di fronte a tanto splendore».

[9] A. Monciatti – C. Segre Montel, *Mosaico*, in *Arti e storia nel Medioevo*, cit., II, pp. 522-549.

[10] R. Polacco, *Il pavimento tessulare di San Marco*, in *La basilica di San Marco a Venezia*, a cura di E. Vio, Scala Group, Firenze 1999, p. 134.

5
Il tesoro

La cattedrale – e più in generale la Chiesa – è ricca e insieme è povera. È ricca perché è la sposa del consorte più ricco di tutti, Cristo, che è Dio e uomo, sacerdote e re, ma è povera perché – certo in teoria, ma molto spesso anche in pratica – è composta di uomini che rinunziano alla ricchezza terrena in vista di un tesoro ultraterreno, come indicato da Cristo stesso: «Non accumulate tesori sulla terra, dove tignola e ruggine consumano, ma accumulate tesori invece in cielo, dove né tignola né ruggine consumano; perché là dove è il tuo tesoro sarà anche il tuo cuore» (*Matteo*, 6,19-21).
È in questo senso, insieme teologico e pratico, che possiamo riprendere la tradizione cristiana quando ricorda un episodio, l'ultimo, della vita del diacono Lorenzo, martirizzato a Roma sotto l'imperatore Valeriano il 10 agosto 258: le autorità romane chiedono a lui, che custodisce il tesoro della Chiesa romana, di consegnare i beni della chiesa e Lorenzo prende il tesoro, lo distribuisce ai poveri e presenta questi ultimi alle autorità dicendo: «Ecco i tesori della Chiesa». Il che gli costa la testa e forse il supplizio della graticola, anche se su questo aspetto non tutti concordano.
Dunque la Chiesa è ricca in opere di misericordia, ma a ben leggere l'episodio si capisce che è ricca anche di tesori materiali; orbene, riferendoci al Medioevo, quali sono i tesori materiali custoditi nelle chiese e in specie nelle cattedrali?

Vi sono tre categorie principali: anzitutto i *vasa sacra*, cioè gli oggetti liturgici e paraliturgici che servono per i sacramenti; poi vi sono i «tessili», cioè i tessuti e gli indumenti che servono per l'altare, gli officianti e la decorazione delle pareti; infine vi sono i libri liturgici. Si possono aggiungere ancora altri oggetti, realizzati in metallo prezioso, oppure in legno, in avorio e altri materiali ancora. Pensiamo per esempio a

oggetti come reliquiari, monete, lingotti e pietre preziose, oppure ai *vasa non sacra*, cioè non connessi direttamente con i sacramenti eppure presenti nella liturgia, come brocche, bacili, contenitori per incenso, turiboli e ancora candelabri, lampade a olio, ceri per incenso, altari portatili e «paliotti», cioè i rivestimenti degli altari.
Guardando più da vicino la categoria principale citata sopra, i *vasa sacra*, troviamo i calici (*calix*, *scyphus*) e le patene (*patina*, *patera*), ovvero i due oggetti liturgici fondamentali: il calice è difatti un piccolo vaso, una coppa, che serve a raccogliere il vino che si transustanzia nel sangue di Cristo, mentre la patena è un contenitore tendenzialmente piatto e rotondo – sappiamo che dal X secolo in poi ha il diametro che oscilla tra i dodici e i venti centimetri – in cui si conserva l'ostia da consacrare nel corpo di Cristo. Vi è poi il ciborio (*capsula*, *arca*, *theca*, *tabernaculum*), cioè il contenitore dove si conservano le ostie consacrate e non consumate durante la messa (dal XIV secolo si impone per il ciborio la forma di grande coppa, simile al calice ma con coperchio, che ancora oggi conosciamo).

Vi sono anche altri oggetti liturgici poi caduti in disuso, per esempio la *turris*, usata per portare all'altare il pane da consacrare nel rito gallicano, oppure la *fistula*, chiamata anche *canna*, *calamus* o *siphon*, una sorta di cannuccia, di solito in argento oppure in oro, usata per somministrare la comunione sotto la specie del vino ai laici e originata a Roma verso l'VIII secolo. Di fatto, l'uso della *fistula* scompare dopo il Basso Medioevo e lascia il posto a un altro «vaso sacro»: l'ostensorio (chiamato *mostrantia*, *custodia* od *ostensorium* solo in Epoca Moderna), appunto un vaso che esibisce alla devozione dei laici l'ostia consacrata in connessione con la nuova festa del *Corpus Domini* voluta da Urbano IV nel 1264.

Questi dunque sono i tesori materiali primi ed essenziali della Chiesa, ma non sono certo gli unici. Chiediamoci dunque: come si accumulavano simili tesori nelle chiese e in particolare nelle cattedrali? Essenzialmente tramite donazioni, grazie agli *ex-voto*, come pure grazie alla committenza degli ecclesiastici stessi, ovvero per via dell'oculata amministrazione delle terre e delle rendite derivanti dalle proprietà ecclesiastiche. Non dobbiamo infatti dimenticare che per tutto il Medioevo la Chiesa – e quindi anche le

singole comunità, con i rispettivi vescovi, sacerdoti, diaconi e così via – è un attore fondamentale e attivo di quel grande risveglio economico che caratterizza l'Europa, in particolare dopo il Mille; non si capirebbe tanta parte della storia europea, anche sotto il profilo economico, se non si tenesse conto di questo attore primario per lo sviluppo dei mercati locali e internazionali, oppure per la bonifica e messa a cultura di terre e di zone incolte e ancora per l'applicazione su scala locale, regionale e internazionale degli ultimi ritrovati tecnologici (tra cui citiamo almeno l'aratro pesante e l'albero a camme). Insomma le chiese e le cattedrali sono *anche* un soggetto economico decisivo e trainante e sono, per così dire, *naturaliter* intrecciate con la ricchezza e il denaro, per quanto la cosa possa suonare strana alle orecchie dei moralisti.

C'è poi un altro aspetto connesso con questi problemi, ovvero: dove e come si conservavano simili tesori? All'inizio vi erano, all'uopo, casse speciali e forzieri, mentre dal XII secolo si diffondono vere e proprie camere del tesoro che le fonti dell'epoca chiamano *gazophylacia* (*gaza* è in latino il «tesoro regio», l'«erario») e che possono essere singole oppure doppie, una dedicata ai *vasa sacra*, l'altra per gli oggetti non liturgici.

Ma perché accumulare tutti questi beni nelle chiese? La domanda si rinforza se pensiamo che spesso anche i laici depositavano le proprie ricchezze nelle chiese e nelle cattedrali. E dunque, per quali ragioni? Due essenzialmente: primo, perché quasi sempre le chiese – e le cattedrali in specie – erano costruite in pietra, il che le rendeva più resistenti sia di fronte agli agenti atmosferici sia di fronte agli accidenti naturali – gli incendi soprattutto – e umani, come furti e devastazioni; la seconda motivazione è il fatto che, almeno in teoria, i chierici dovevano essere onesti, praticando la povertà personale e, in certo senso, professionale, e pertanto non avrebbero dovuto sottrarre il contenuto del tesoro stesso. E del resto l'uso di depositare tesori presso luoghi religiosi risale già all'antichità, pensiamo almeno a Delfi e Olimpia per la Grecia antica.

Vi era tuttavia un corollario di cui tenere conto, perché non erano certo i chierici stessi a guardare a vista i tesori, ma ne delegavano il compito a *custodes*, cioè «guardie», il che comportava la necessità di controllare a

loro volta queste ultime: c'è per esempio un capitolare di Carlo Magno, datato 806 d.C., che invita vescovi, abati e badesse a vegliare proprio su tali *custodes*, «perché la loro corruzione – dice il testo – permette ai mercanti di vantarsi di poter comprare tutto ciò che vogliono».

Fu anche per questa ragione che, dal XII secolo in poi, i tesori ecclesiastici e laici vennero sempre più affidati ai cosiddetti ordini religioso-militari, cioè quegli ordini ibridi di militari-religiosi, soprattutto cavalieri dediti alla povertà e umiltà personali, alla difesa degli inermi e alla custodia dei luoghi santi, *in primis* i templari e gli ospedalieri, poi i cavalieri teutonici, i cavalieri di San Tommaso e altri ancora.

Torniamo alle donazioni. Costantino ne fece di straordinarie, in particolare alla Chiesa romana; il *Liber Pontificalis*, la cronotassi dei papi di Roma che già conosciamo, ci ricorda il valore di queste donazioni: trecento chili d'oro e 3,7 tonnellate d'argento. Ma un'altra chiesa che conservò tesori straordinari fu quella di Saint-Denis, in Francia, che possedeva per esempio lo scrigno di Carlo Magno, un reliquiario alto 1,1 metri e largo 82 centimetri, decorato con più di 700 perle, 2 acquemarine, 8 rubini, 11 ametiste, 135 smeraldi, 209 zaffiri e 22 granati, il tutto incastonato in oro. E tutto questo è stato fuso nel 1793 dai rivoltosi della rivoluzione francese: *merci, Révolution.*

Soffermiamoci ora su uno di questi arredi sacri, il paliotto di Sant'Ambrogio a Milano. Sant'Ambrogio è una basilica non cattedrale, ma il fatto che conservi le reliquie dell'arcivescovo Ambrogio, uno dei santi più determinanti per la storia culturale – e non solo – dell'Occidente medievale, ci impone di guardare da vicino ciò che essa contiene.
Ambrogio stesso, alla fine del IV secolo, volle la basilica monumentale sul luogo dove erano stati sepolti non pochi martiri cristiani durante le persecuzioni pagane, per poi esservi sepolto alla propria morte. Ormai in epoca carolingia, tra l'824 e l'859, il suo lontano successore Angilberto II fa aggiungere una serie di elementi all'edificio, in particolare la grande abside – preceduta da un ambiente sovrastato da volte a botte –, che contiene quel mosaico straordinario con il Redentore in trono che è una delle ultime attestazioni dell'arte musiva in Occidente in area

settentrionale. L'aspetto definitivo della basilica, come oggi la conosciamo, magnifica e insieme estremamente semplice, dotata di quella grazia romanica e lombarda che avverte chiunque la incontri, le viene infine dato alla fine dell'XI secolo, nel 1099, all'epoca della prima crociata. Ma restiamo in epoca carolingia, quando Angilberto II fa costruire il paliotto, o *antependium* nel latino medievale, perché «pende davanti» all'altar maggiore – e dietro, e sui lati –, interamente realizzato in oro e argento dorato. Si tratta di un capolavoro artistico straordinario di un'arte considerata «minore» secondo una certa concezione che si afferma dal Rinascimento in poi; e tuttavia nessuno davanti all'altare d'oro di Sant'Ambrogio potrebbe immaginarsi una definizione più sbagliata, perché si tratta di un'arte assolutamente «maggiore». E lo si capisce bene osservando l'altare stesso, perché con tutta evidenza una *mens* e delle mani eccelse hanno concepito e realizzato questo capolavoro: sono quelle di *Vuolvinius magister phaber*, «Vuolvinio il maestro fabbro», come si legge a rilievo sul retro dell'altare. Lì si aprono due sportelli che servivano ai presbiteri per contemplare e venerare le reliquie di sant'Ambrogio e dei santi Protasio e Gervasio, custodite sotto l'altare. Su questi due sportelli vi sono quattro tondi: quelli in alto rappresentano due arcangeli, Michele a sinistra e Gabriele a destra; quelli sotto vedono per due volte Ambrogio, a sinistra mentre riceve l'omaggio di Angilberto, il quale gli presenta l'altare, e a destra insieme a *Vuolvinius*, il nostro *magister phaber*. Ora, il fatto che un fabbro, un *artifex*, compaia a fianco del committente insieme a uno dei santi più importanti di tutta la storia occidentale, in un'opera così rilevante che trae dalle nebbie dell'adespotismo – cioè l'inconoscibilità del nome – gli artefici – ma potremmo senz'altro chiamarli artisti – di quel periodo, ecco, questo è il segno che qualcosa sta mutando, che la grande arte sta rinascendo: è un processo che porterà al trionfo assoluto dell'arte tra XI, XII e XIII secolo, alla gloria artistica e culturale del Pieno Medioevo.

Restiamo in area lombarda e spostiamoci poco a Nord di Milano, per conoscere il duomo di Monza. Anche in questo caso non si tratta, tecnicamente, di una cattedrale, perché la chiesa è retta da un arciprete, che però in vari periodi della storia è stato sostanzialmente equiparato a un vescovo.

Nel duomo monzese vi sono tesori straordinari di epoca medievale: pensiamo anzitutto alla chioccia – simbolo longobardo della vita – con i sette pulcini, realizzati con argento dorato, rubini incastonati negli occhi della chioccia e smeraldi per quelli dei pulcini, risalenti al VI secolo. Poi vi si trova il famoso dittico in avorio detto di Stilicone, perché vi è raffigurato il «generalissimo» romano (ca. 359-408) con la moglie Serena e il figlio Eucherio, a testimoniare il tentativo – e la possibilità – di alleanza tra romani e barbari sul declinare dell'Impero romano in Occidente. Ancora, vi è la coperta dell'evangeliario di Teodolinda, in oro, pietre preziose e perle; vi sono poi sedici ampolle che si dice custodissero l'oro delle lampade che ardevano nei luoghi santi. Poi vi sono conservati il reliquario con il dente di Giovanni Battista, la croce di Berengario, i frammenti delle vesti di san Gregorio Magno e altre reliquie ancora.
Teodolinda è la principessa bavara che sposa il re longobardo Autari e che, soprattutto, diviene araldo della conversione al cattolicesimo dei longobardi. Dice la tradizione che la regina abbia voluto l'erezione del duomo in onore di san Giovanni Battista per sciogliere un voto e che la colomba dello Spirito Santo le sarebbe apparsa miracolosamente sulle sponde del fiume Lambro, dicendo: «*Modo* – cioè "qui, ora" – fermati, riposati». E la risposta della regina sarebbe stata: «*Etiam*», cioè: «Sì, certo», da cui *Modetiam*, «Monza».
La basilica monzese così come la conosciamo oggi è stata ricostruita completamente a partire dall'anno 1300. Ma un altro straordinario tesoro è custodito nel duomo di Monza: è la corona ferrea – conservata proprio nella cappella della regina Teodolinda – utilizzata per secoli per incoronare i re d'Italia: da Carlo Magno a Ottone I, da Federico Barbarossa fino a Napoleone e Ferdinando I d'Austria nel 1838. Poi la corona finirà a Vienna e tornerà in Italia solo nel 1866. Anch'essa ha una storia degna di menzione, intessuta com'è di oro e pietre preziose: ventisei rose dorate realizzate a sbalzo, accompagnate da ventidue gemme di vari colori e ventiquattro gioielli a smalto. Perché allora è chiamata «corona ferrea»? Perché le sue sei placche – in origine dovevano essere probabilmente otto –, raccordate tra loro da cerniere verticali impreziosite da una colata di oro a grani, sono tenute insieme da una lamina di ferro circolare che corre lungo la faccia interna delle piastre.

Quale ricchezza c'è in questo metallo non nobile? La tradizione vuole che quel ferro sia di uno dei chiodi della croce di Cristo, rinviando così alla concezione del potere tardo-imperiale romano, quando già l'Impero si è cristianizzato con Costantino, per il quale era stato realizzato un diadema, una corona – forse quella di Monza, forse no, non possiamo saperlo con esattezza –, appunto con uno dei chiodi della croce cristica. Secondo la visione costantiniana e di sant'Ambrogio, infatti, il potere imperiale era nel contempo «incoronato» e «frenato» da Cristo: ed è proprio nel duomo di Milano che si trova l'altro chiodo, il ferro piegato a forma di morso di cavallo, conservato sospeso in alto, sopra l'altar maggiore. Insomma, il potere cristianizzato era inteso come coronato e insieme frenato, nel senso che non poteva travalicare i diritti della persona umana. Era un altro «tesoro» – di civiltà e di pensiero – custodito nella cattedrale.

6
Le reliquie

La ricchezza della cattedrale – della Chiesa – sono dunque i suoi poveri e le sue opere di misericordia, e *in primis* i santi, coloro che rispondono all'appello del divino e da esso finiscono coinvolti in un'altra dimensione di vita. Così, quando i santi muoiono – o, per dirla tecnicamente, «nascono al cielo», tanto che se ne ricorda come festa la data della morte «corporale» o «prima», che è ben diversa dalla «morte seconda», come direbbe san Francesco, perché in realtà quel passaggio li introduce nella vita piena e definitiva –, quando muoiono i santi la Chiesa si impoverisce ma, al contempo, si arricchisce. È questo il paradosso della santità, dal momento che si devono considerare i frutti di bene che i santi lasciano; non dobbiamo infatti dimenticare il lascito più prezioso che ogni operatore di pace lascia dietro di sé, cioè la traccia di pace nei cuori: cosa sarebbe l'Occidente senza questa semina spirituale?
Naturalmente, vi sono anche le loro opere concrete e materiali. Questa concretezza legata alla santità diventa evidente anche a partire da ciò che resta fisicamente, corporalmente, del santo sulla terra, cioè appunto le reliquie, da *relinquo*, «lascio indietro». Sono le spoglie mortali dei santi, come pure gli oggetti che sono loro appartenuti, per esempio una veste, un libro o magari gli strumenti della loro passione, nel caso in cui siano morti come martiri; non a caso le reliquie per eccellenza sono quelle della Passione, del santo dei santi, Cristo stesso. La reliquia è dunque un lascito e insieme una promessa, perché è un ricordo e una presenza, un memento; è un ponte tra l'aldiqua e l'aldilà, perché in certo modo ha la forza di perpetuare la *virtus* del santo, la sua «virtù» o meglio la sua «forza creatrice», il suo ruolo di mediatore tra il semplice fedele e la divinità.

È quindi logico che un'epoca profondamente religiosa e cristiana come il Medioevo abbia fatto collezione di reliquie. Del resto, non è un fenomeno

che si arresta con il declino del Medioevo: in Epoca Moderna si potrebbe portare l'esempio di uno dei protettori di Lutero, Federico il Saggio di Wittenberg, che conservava in casa sua 17.000 reliquie, un numero davvero impressionante, reso possibile, chiaramente, dall'abitudine di suddividere in molte parti il corpo dei santi: un dito qua, un osso là, una testa su, una scapola giù… Si dirà: basta una singola unghia di santo per rendere tangibile quella dimensione sacrale di cui abbiamo parlato? Sì, come spiega bene il vescovo Vittricio di Rouen già alla fine del IV secolo: nella sua opera *De laude sanctorum*, *La lode dei santi*, Vittricio spiega che tutto il santo si trova laddove riposa anche un minuscolo frammento del suo corpo mortale. Sembra quasi di sentire echeggiare il titolo d'una famosa opera del teologo svizzero Hans Urs von Balthasar, *Il tutto nel frammento*, perché tutto, anzi «il tutto», si cela in quei frammenti di santità.

Si capisce bene in questo modo che le possibilità di «reliquizzazione» aumentano esponenzialmente. Ma quali sono le ragioni di un simile processo? Perché l'affermarsi del cristianesimo in Occidente, dal IV secolo in poi, come religione e come cultura, si accompagna a una presa di possesso per così dire spaziale e geografica dello spazio europeo; si ha così una sorta di pullulare di altari, che necessitano in qualche modo di essere sostenuti dai santi e dalle loro reliquie. È una specie di geografia sacra che si distende tra cappelle, monasteri, chiese e cattedrali in tutto l'Occidente medievale cristiano. E pensiamo alle cripte, con le loro teche contenenti le reliquie e sopraelevate perché fossero viste da più lontano (e protette dai ladri).

Tuttavia i benefici della presenza di una reliquia non sono meramente spirituali. Per una cattedrale possedere una o più reliquie di santi, e possibilmente di santi famosi, è motivo di prestigio, il che comporta evidenti vantaggi economici, perché la volontà di venerare di persona le reliquie di questo o quel santo è all'origine di una delle pratiche più diffuse dell'epoca medievale, il pellegrinaggio, uno dei tratti essenziali della religiosità dell'epoca. Connessi con il pellegrinaggio vi sono le elemosine, le donazioni e gli *ex-voto*, con l'indotto economico che tutto questo genera: pensiamo agli ospizi, ai luoghi di ristoro e di albergo, alla vendita di

souvenir. E quello che accade ai nostri giorni con padre Pio – per fare solo un esempio – non è forse la versione moderna di questa stessa anima? Il ruolo attivo delle reliquie nella colletta, nella raccolta di fondi, è evidenziato molto bene da un episodio associato alla cattedrale di Laon.
Tra gli anni 1112-1113 i chierici del capitolo devono affrontarne il restauro e necessitano di fondi ingenti; organizzano così un vero e proprio *tour* promozionale portando in giro le reliquie in loro possesso, che non sono affatto di secondo piano: si parla di alcuni capelli della Vergine e della spugna che, imbevuta d'aceto, venne offerta a Cristo sulla croce. Fu un *tour* particolarmente fortunato: toccò l'Angiò e sbarcò in Inghilterra con uno straordinario codazzo di miracoli tra maggiori e minori, come quello d'una povera donna a cui un anello si era stretto troppo intorno al dito e cui il contatto con le reliquie permise di frantumare l'anello stesso, liberandola.

Episodi minuti a parte, il fatto di rilievo è che il mettere in mostra la reliquia è un evento pubblico, di natura sì religiosa ma anche sociale. C'è uno specifico momento, molto rivelante nella vita di una comunità cristiana, connesso con questa dimensione: è la *translatio*, la «traslazione», cioè quando le reliquie di un santo vengono portate da un luogo in un altro. È l'occasione per vere e proprie feste pubbliche che segnano il passaggio della santità, addirittura con il fiorire di cappelle o chiese dedicate a quel santo lungo l'itinerario.

Ma esiste anche un ruolo politico delle reliquie, o almeno diplomatico. Pensiamo per esempio alle reliquie di Gregorio Magno (590-604), il grande papa dell'inizio dell'epoca longobarda. Fu lui a mandare Agostino, apostolo dell'Inghilterra, a convertire gli angli, e fu proprio quell'Agostino che volle traslare a Canterbury, sede primaziale d'Inghilterra, le reliquie del santo papa per sottolineare il legame tra Roma e l'Inghilterra. Ma pensiamo anche al frammento della sacra lancia – idealmente quella di Longino, il centurione romano che secondo la tradizione trafisse il costato di Cristo sul Golgota –, che l'imperatore Ottone III nell'anno Mille dona alla cattedrale arcivescovile di Gniezno, allora capitale della Polonia, segno della sacralizzazione della terra polacca e insieme della volontà di espansione dell'Impero germanico.

Una simile ridondanza di reliquie non poteva che dare adito anche ad abusi, cioè a reliquie spacciate per veritiere e in realtà falsi di prim'ordine. Del resto già Gregorio di Tours (ca. 538-594) narra di come un trafficante di reliquie, il quale dichiarava di provenire dalla Spagna, si aggirasse per le Gallie con una croce alla quale erano appese fialette contenenti oli raccolti sui sepolcri dei martiri Vincenzo e Felice, ma a cui pochi credevano. Sarebbe facile denunciare la creduloneria di queste genti semplici, eppure anche noi oggi non siamo forse circondati da maghi e astrologi? Né il Medioevo era affatto vittima cieca di un simile processo: basti ricordare che il IV Concilio lateranense, nel 1215, condannò la venerazione di nuove reliquie senza una specifica autorizzazione della Chiesa romana, «perché il popolo non sia ingannato con discorsi fantastici o falsi documenti» (canone 62).

Come si poteva venire in possesso di reliquie? Oltre alla donazione e all'acquisto, esisteva anche la via della rapina, il cosiddetto «furto sacro».
Verso la metà del IX secolo, in piena epoca carolingia, esisteva persino una banda organizzata e specializzata in *furta sacra*, capeggiata dal diacono Deusdona, membro del capitolo di San Pietro *in vinculis* a Roma: a più riprese Deusdona portò oppure inviò in Germania numerosi corpi di santi, o parti di essi, prelevati dalle catacombe romane. Uno dei suoi committenti fu l'abate Eginardo, biografo di Carlo Magno, il quale comprò nell'827 le spoglie di due martiri romani per dotare di un simile bottino un monastero cui era preposto. La loro organizzazione prevedeva il saccheggio sistematico di una parte delle catacombe romane in inverno per poi smerciare le reliquie durante la bella stagione; di anno in anno cambiavano zona e colpivano una catacomba diversa.
C'è poi un altro caso di furto sacro che merita di essere ricordato, anche perché ha a che fare con un luogo che abbiamo già conosciuto, San Marco di Venezia. È il 31 gennaio dell'anno 828 e le reliquie di san Marco vengono avventurosamente traslate da Alessandria d'Egitto, dove erano conservate, sino a Venezia e accolte dal doge Giustiniano Partecipazio. Ogni reliquia è bene accetta, ma quelle di un evangelista, di un santo di primissimo piano, lo sono particolarmente, soprattutto per una città indipendente come Venezia che fa di san Marco il suo patrono, tanto che il leone «marciano» – armato di spada e munito di un libro sul quale in

tempo di pace si può leggere la frase: *Pax tibi, Marce, evangelista meus*, ovvero «Pace a te, o Marco, mio evangelista» – diventa il simbolo stesso di Venezia. Gli autori di questo celebre furto sono Buono da Malamocco e Rustico da Torcello, due mercanti veneziani che, trovandosi ad Alessandria e volendo venerare le reliquie dell'evangelista, scoprono per bocca del monaco Staurazio e del prete Teodoro, custodi del tempio alessandrino, che il luogo sarebbe stato profanato di lì a poco da parte dei musulmani, che stanno depredando le chiese cristiane per costruire moschee. I due mercanti veneziani colgono l'occasione al volo: sottraggono le spoglie di san Marco e, dopo aver eluso i controlli delle guardie islamiche grazie all'artificio di nascondere le reliquie all'interno di barili contenenti carne di porco – animale immondo per gli islamici – giungono via mare in laguna.

Ma la storia di Venezia connessa alle reliquie non può dimenticare l'episodio doloroso della quarta crociata, con la (seconda) conquista di Costantinopoli nel 1204, quando lo scrigno cristiano per eccellenza, con la sua miriade di reliquie, viene saccheggiato da una parte dei crociati e dai veneziani stessi, che avevano fornito la flotta per tentare la riconquista di Gerusalemme. È in quell'occasione che giungono a Ovest alcuni frammenti della croce di Cristo, il ferro della lancia di Longino, due chiodi della crocifissione, una fiala di cristallo con il sangue del Signore, la corona di spine, un frammento della veste di Maria e moltissime altre reliquie. Al punto che si è parlato di una vera e propria *translatio religionis*, il «trasferimento della religione» – sul modello della *translatio Imperii* –, anche se in realtà è con il 1300, con il primo giubileo della storia cristiana, che l'Occidente si ripiega religiosamente su se stesso.

A proposito di furti sacri e di cattedrali, non possiamo poi non ricordare quello delle reliquie dei re magi. Nella tradizione cristiana i re magi sono astrologi, probabilmente sacerdoti zoroastriani, che secondo il Vangelo di Matteo giungono a Betlemme per onorare il bambino Gesù. I magi provengono dalla Persia, da Oriente, e sono le prime figure religiose ad adorare Gesù in quanto Cristo, cioè Messia. Il Vangelo di Matteo è l'unica fonte biblica che descrive l'episodio: secondo il racconto evangelico, i magi arrivano a Gerusalemme e per prima cosa visitano Erode, re della Giudea

romana, domandando dove fosse il re che è nato, «perché abbiamo visto sorgere la sua stella e siamo giunti per adorarlo» (*Matteo*, 2,2). Erode, che dimostra così di non conoscere alcune delle profezie dell'Antico Testamento, chiede agli scribi la risposta alla domanda posta dai magi e li indirizza verso Betlemme. Guidati dunque dalla stella, i magi arrivano dove è nato Gesù, si prostrano alla sua presenza e gli offrono i tre celebri doni: oro, incenso e mirra. Avvertiti poi in sogno di non tornare da Erode per svelargli l'esatta ubicazione del Bambino, come il re stesso aveva chiesto loro, fanno ritorno alla loro patria per un'altra strada. Questo episodio è all'origine della celebre strage degli innocenti, perché Erode, infuriato per la decisione dei magi, avrebbe ordinato ai suoi soldati di uccidere tutti i bambini della regione di età inferiore ai due anni.
Il passo di Matteo, va notato, non fornisce il numero esatto dei magi; la tradizione più diffusa, tuttavia, basandosi sui doni citati ritiene trattarsi di tre persone, assegnando loro anche dei nomi, peraltro non presenti nel testo: Gaspare, Melchiorre e Baldassarre. Esistono tuttavia altre tradizioni che non solo aumentano il numero dei magi, ma assegnano loro anche altri nomi. A ogni modo, le reliquie dei magi ci interessano perché sono connesse alla nostra storia, in particolare alla cattedrale di Colonia e alla città di Milano: è qui, nella basilica di Sant'Eustorgio, che si trova la cappella dei magi, dal momento che era stato proprio l'arcivescovo Eustorgio, nel 344, a fare giungere queste reliquie da Costantinopoli, dove si trovavano perché fattevi portare da sant'Elena, madre di Costantino. La connessione tra Sant'Eustorgio e la cattedrale di Colonia si ha nel Pieno Medioevo, poco dopo il 1160, quando la città ambrosiana cade di fronte all'assedio di Federico Barbarossa. Sappiamo che Milano era alla guida della lega lombarda contro alcune delle rivendicazioni imperiali e nel 1161 è stretta d'assedio dall'imperatore; nel gennaio 1162 cade e viene rasa al suolo: mura, palazzi, torri e chiese. Due anni dopo, inoltre, Federico sottrae le preziosissime reliquie dei magi alla città ambrosiana, facendone dono al suo arcicancelliere per l'Italia, Rinaldo di Dassel, arcivescovo di Colonia. Nel 1164 vi è dunque la *translatio* delle reliquie «magiche», che attraversano il Nord d'Italia e la Germania per giungere a Colonia: sull'itinerario è tutto un pullulare di località e di locande dedicate ai «tre re», oppure alle «tre corone» o ancora alla «stella». Solo nel gennaio del

1904 Milano riuscirà a riottenere, e solo in parte, quello che le era stato tolto, per merito del cardinal Ferrari.

Come infine conciliare tutto questo con il racconto di Marco Polo che, nel 1270, sostiene di aver visto le reliquie dei magi nella città di Saba a Sud di Teheran è poco chiaro, ma questa è un'altra storia…

7
I pellegrini e gli scultori

«Quattro sono le strade per Santiago che a Puente La Reina, ormai in Spagna, si riuniscono in una sola»: è con queste parole che inizia la *Guida del pellegrino di Santiago*, un testo del XII secolo scritto per tutti coloro che si mettevano in viaggio verso l'estremo lembo di terra d'Europa e d'Occidente, il santuario di San Giacomo di Compostela e la vicina spiaggia di Finisterre, la «fine della terra». Santiago rappresenta per il Medioevo una delle mete più frequentate di pellegrinaggio, alla pari di Canterbury, Roma e quasi allo stesso livello di Gerusalemme.

Il nome del luogo, Compostela, significa «campo della stella», perché secondo la tradizione lo splendere delle stelle aveva permesso a un eremita di nome Pelagio e al vescovo locale Teodomiro di scoprire il sepolcro di uno degli apostoli di Cristo, Giacomo detto il Maggiore, che avrebbe evangelizzato la Spagna spingendosi proprio fino all'estrema costa Nord-Occidentale della penisola iberica, in Galizia. Il santuario che vi sorse a partire dall'813 diventa meta di pellegrinaggio e, insieme, simbolo della cultura cristiana contro la presenza islamica, nonostante – o forse anche per – la distruzione patita nel 997 per mano di alMansur; in tal modo Santiago non è più solo una cattedrale, ma diviene la bandiera della Cristianità, schioccando in faccia alla minaccia islamica che calpesta il suolo d'Europa. Santiago diventa così l'emblema della *Reconquista*, cioè di quello sforzo plurisecolare, solo in parte unitario, che coinvolge i cristiani di Spagna e di mezza Europa nel tentativo di ributtare a mare le forze islamiche che dal 711 calcano la terra europea, avendo superato le colonne d'Ercole e rovesciato il regno cristiano dei visigoti, fino a sciamare oltre i Pirenei, nel cuore d'Europa, almeno finché i franchi non li hanno fermati prima a Poitiers nel 732 e poi a Narbona nel 759.

È in connessione con questo elemento che la figura stessa di san Giacomo si modifica, perché da semplice evangelizzatore diventa campione della lotta antimusulmana, come si può osservare dalla sua iconografia: da un certo momento in avanti, il santo apostolo viene rappresentato su un cavallo bianco e in atto di sterminare i mori, come vengono appunto chiamati i musulmani di Spagna, divenendo così Santiago *Matamoros*, l'«uccisore di mori».

Abbiamo parlato della *Guida* per il pellegrino di Santiago, perché sì, anche quei barbari medievali avevano la loro «guida Michelin», conservata nel codice cosiddetto callistino, in quanto attribuito erroneamente a papa Callisto II. Si tratta di un'opera del XII secolo che spiega tappa per tappa, *day by day* potremmo dire, il pellegrinaggio che conduceva da ogni angolo d'Europa verso Occidente, verso quel punto cardinale che segnava una meta e un destino, insieme a quel pezzo di terra, l'ultimo prima del grande oceano con le sue onde bianche e selvagge, le grandi conchiglie che diventavano simbolo di quei pellegrini, l'ultimo lembo di terra europea sacralizzato da un apostolo.

Parlando di Santiago giungiamo infatti al centro di una delle dimensioni spirituali essenziali del Medioevo: il pellegrinaggio. Di cosa si tratta? Il pellegrinaggio è un viaggio sui luoghi del sacro, alle sorgenti concrete, materiali e spirituali dell'anima e della coscienza. Per un pellegrinaggio bisogna abbandonare le proprie certezze, perché si spendono cifre ingenti, ciò che dà all'uomo sicurezza materiale. Si stringe un voto e, almeno dal X secolo, sappiamo che si sviluppa un rito prima della partenza: il «bordone», cioè il bastone del pellegrino, viene benedetto, così come la bisaccia e il tascapane. Del resto si rischiano brutti incontri durante il viaggio, mentre si ottiene un po' di conforto di santuario in santuario, magari grazie a una scodella offerta dalla carità fraterna di altri cristiani. Ed è solo alla fine di tutto questo, dopo infinite veglie, stremati per la stanchezza e le rinunce, i piedi gonfi e spaccati, la borsa e la pancia vuote, che l'anima si riempie per toccare la reliquia: il pellegrinaggio è compiuto.

Come si articolava la rete viaria che conduceva a Santiago? Di fatto innervava l'intera Europa, congiungendo la Spagna con l'Italia, la Francia,

l'Inghilterra, la Germania e le altre contrade del continente. Sulla strada, sul *camino* per Santiago, si toccavano le grandi cattedrali del tempo: Tolosa, Conques, Vézelay – Santa Maria Maddalena di Vézelay, gioiello di Francia e d'Europa –, Tours, Poitiers, e così pure Siena, Lucca, Piacenza…

Non è affatto improprio parlare delle vie di pellegrinaggio del tempo come delle grandi vie di comunicazione del Medioevo: il pellegrino si sposta a piedi o a dorso di mulo, mentre a cavallo si spostano i ricchi e i cavalieri, oppure chi ha fretta. E questi semplici accenni delineano la vera situazione del tempo, perché l'Europa medievale è in continuo movimento, in netto contrasto con l'immagine statica con cui la si è troppo spesso rappresentata. Non fu così, anche perché vanno tenute presenti pure le vie fluviali, oltre a quelle di terra; anzi, da un certo punto di vista i fiumi più grandi sono le maggiori arterie di comunicazione dell'epoca, con battelli e imbarcazioni per il trasporto di merci, uomini, animali, oltre che informazioni, con mercanti, armati, chierici e predicatori, missioni diplomatiche e gente semplice, i nostri pellegrini ad animare questo reticolo di strade e vie d'acqua. Insomma, la via medievale è trafficata, altrimenti cosa ci stanno a fare i briganti? Proprio per questo si preferisce viaggiare in gruppo, liberi e non, signori e servitori, uomini e donne – queste ultime forse un po' meno, ma ci sono eccome –: la strada è una delle «vie» della condivisione sociale e culturale, in tutti i sensi possibili. E poi lungo la strada si può gustare un po' di silenzio, qualcosa che oggigiorno è diventato pressoché impossibile.

Uno dei punti preferiti per superare i Pirenei tra il regno dei franchi e i regni del Nord della penisola iberica, lungo il cammino di Santiago, è il passo di Roncisvalle: proviamo a immaginare cosa si affacciava nella mente e nell'animo di un pellegrino medievale che vi giungeva, con il bastone in una mano e il cappellaccio in testa per ripararsi dalle intemperie: forse è quello il masso dove Orlando ha cercato di spezzare Durlindana, la sua spada, forse è lì che ha suonato il corno… Perché a Roncisvalle è ambientata la prima *chanson de geste* della storia d'Europa, la *Chanson de Roland*; è lì che Orlando è caduto circondato da cumuli di nemici, e noi sappiamo che erano baschi, anche se l'epica medievale li avrebbe trasformati in saraceni, i nemici per antonomasia della Cristianità.

Tutto questo si agita nella mente del pellegrino mentre entra in terra di Spagna. Ha percorso molte vie, forse anche la via francigena in Italia, anzi forse viene da San Quirico d'Orcia, con la sua bisaccia, il coltello per il pane e un'altra lama un po' più grande per affrontare i pericoli. E se proviene da San Quirico d'Orcia, dopo 2.100 chilometri a piedi, dopo infinite preghiere, veglie e digiuni, la vede: la città di Compostela, elevata tra i due fiumi che la lambiscono, il Sar a Est e il Sarela a Ovest. La città ha sette porte e dieci chiese, ma la prima, quella dove si affrettano i suoi piedi, è la cattedrale di san Giacomo: qui il nostro pellegrino non ha certo il problema di entrare, perché Santiago di Compostela fa parte delle cattedrali di pellegrinaggio, è cioè caratterizzata da ampi spazi e soprattutto da accessi principali dislocati lungo tutto il perimetro della costruzione, con esclusione dell'abside. E Santiago infatti ha sette portali minori e tre maggiori: due agli estremi del transetto e l'altro a Occidente, una scelta che di fatto anticipa i magnifici portali gotici del Nord della Francia da Chartres in poi. E poi anche le navatelle con le tribune superiori, il transetto stesso, la zona terminale dell'abside – che conserva nel coro la tomba del santo – sono tutti spazi percorribili ininterrottamente, proprio per gestire il grande afflusso di persone che, di anno in anno, si recano laggiù. E del resto non ci sono porte a «chiudere» Santiago: fino al 1520, infatti, la cattedrale resta sempre aperta, giorno e notte, come la Gerusalemme celeste, perché è a una sorta di epifania che si deve preparare il pellegrino: sta per vedere il portico della gloria.

Varcata la sovrastruttura barocca che riveste oggi la cattedrale, emerge il disegno romanico pienomedievale, offrendosi ancora oggi a noi quasi fossimo quel pellegrino del XII secolo.

La prima pietra della nuova costruzione di Santiago è posta nel 1075, ma è con il vescovo Diego Gelmírez (1093-1140), all'inizio del XII secolo, che prendono forma il corpo della navata, l'abside e i transetti, questi ultimi decorati con apparati scultorei di cui purtroppo sopravvive solo quello di mezzogiorno, chiamato *puerta de las platerias*, ovvero «porta degli argentieri». Del resto, solitamente, si comincia – o ricomincia – a edificare una cattedrale dal coro e dal presbiterio, perché vanno garantite anzitutto le funzioni sacramentali essenziali, e solo in un secondo momento si passa

a definire gli altri elementi, in specie la facciata. È dunque solo con la metà del XII e con l'inizio del XIII secolo che la cattedrale di Santiago riveste la sua forma romanica definitiva: la sezione occidentale viene allungata, la decorazione esterna terminata, l'arredo presbiteriale riallestito, fino alla consacrazione ultima nel 1211.

Sappiamo che varie mani lavorano a Santiago, tanto che possediamo i nomi di Bernardo il Vecchio, «maestro straordinario» (*magister mirabilis*), che per primo emerge dai documenti, e poi Roberto ed Esteban, lo Stefano *magister operis sancti Iacobi*, «maestro dell'opera di san Giacomo»; eppure nessuno di costoro può fregiarsi del pregio che ha il *magister* Mateo. La firma di Mateo si trova nell'intradosso dell'architrave del portale centrale d'ingresso alla cattedrale madre di Galizia, dove così sta scritto: «Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1188, nel giorno primo di aprile, gli architravi principali dei portali (*superliminaria principalia portalium*) della chiesa di san Giacomo furono collocati per opera di maestro Mateo, che aveva condotto l'erezione degli stessi portali fin dalle fondamenta (*qui a fundamentis ipsorum portalium gessit magisterium*)».
Mateo: il suo nome campeggia nella storia dell'architettura e dell'arte medievale, proprio come responsabile del cantiere di Santiago dal 1162, anno in cui riaprono ancora una volta i lavori, sino almeno a quell'anno, il 1188, ma forse ancora fino all'inizio del Duecento. Egli è la mente dei manovali, dei lapicidi, degli scultori e di tutte le figure che animano il grande cantiere. E dunque non è solo il grande e geniale scultore del portico della gloria, ma appunto il sovrintendente della fabbrica di Santiago. E qual è allora la sua opera imperitura?
Innanzitutto Mateo allunga il corpo delle navate, con tre nuove arcate. Dà così alla cattedrale un rapporto di due terzi tra la larghezza e la lunghezza, cioè – secondo la mentalità del tempo – le dimensioni ideali del corpo umano, vale a dire una delle chiavi di volta dell'estetica medievale: poiché l'uomo è fatto a immagine di Dio, così le sue opere e le sue creazioni – in questo caso architettoniche – devono essere concepite a sua immagine e somiglianza: sua, dell'uomo, e Sua, di Dio. Mateo inoltre immagina e realizza le due strutture definitive della cattedrale, quella superiore e quella inferiore. Ma il suo capolavoro si svela una volta superato il pronao, quando si accede al vano che precede le navate: è lì che si conosce il

«portico della gloria». È lì che se ne stanno gli apostoli, i profeti, il Battista, Barlaam, Virgilio, la Sibilla e altri ancora, sino a trentasette figure scolpite quasi a tutto tondo, a grandezza naturale, in alto e dall'alto, a guardare *te* che osservi… e insieme ti parlano, ti circondano, come un dramma teatrale di cui *tu* sei testimone e insieme protagonista. Lo spazio si dilata, la tua mente si apre, mentre il corteo della storia e della leggenda, della scrittura e della profezia ti circonda e ti parla con le parole del *Salmo* 24: «Cristo ha vinto la morte, Cristo è il *rex gloriae*: sollevate, o porte, i vostri architravi! Apritevi, o porte esterne, deve entrare il re della gloria!».

A dominare il pilastro centrale del portico della gloria, a coronamento dell'albero di Jesse – che rappresenta la genealogia di Cristo –, sta la figura scolpita di san Giacomo. Si credeva nella città di Compostela che egli fosse *frater domini*, «fratello del Signore», ma nel senso latino e cioè «parente prossimo», probabilmente «cugino» di Cristo. L'apostolo tiene nella mano sinistra il baculo pastorale, simbolo del potere episcopale, né è un caso che sia seduto in cattedra, altro simbolo del vescovo e quindi della cattedrale: per quanto possa sembrare strano, proprio a Campostela non si usava l'immagine tipica del santo in Europa, ovvero quella del *Matamoros*, ma del resto egli, qui, si trovava in casa sua, seduto sulla propria cattedra.

La sublimità delle sculture di Mateo e della sua bottega risiede, tra le altre cose, in un certo naturalismo, come per esempio il sorriso del profeta Daniele oppure gli strumenti musicali del tempo, raffigurati alla perfezione. Questa precisione di dettaglio, questa maestria stupisce, nella gestione sia dell'insieme della figura sia della comunità delle figure stesse: il fatto è che gli scultori dell'Alto Medioevo avevano perso quel vantaggio tecnologico che era stato sviluppato dai colleghi dell'antichità greca e romana, erano andati persi cioè sia gli strumenti sia le modalità pratiche ed esecutive di quel tempo, e con esse la capacità espressiva connessa all'utensile e alla tecnica. Ed è proprio nel XII secolo – il secolo di Mateo, di Wiligelmo e tanti altri – che risorge una maestria tecnica altrimenti perduta, anche per una disponibilità maggiore di metalli meglio temprati, che danno attrezzi più duri e resistenti, in grado di tagliare la pietra con maggiore facilità e dunque precisione.

Ma chi sono questi *sculptores*? Anzitutto non vanno confusi con i semplici *lathomi*, i «lapicidi», «coloro che tagliano la pietra», né con i *cementarii*, i «muratori», che sono chiaramente distinti nel linguaggio delle fonti, almeno dall'XI secolo, perché lo *sculptor*, lo «scultore», è *artifex gnarus*, «artefice cosciente». È il caso, per esempio, di Nicolò a Ferrara e a Verona, mentre Roberto, autore della fonte di San Frediano a Lucca, si firma *in arte peritus*, «esperto in quell'arte», come *Gilabertus* che, sulla porta del capitolo della cattedrale di Tolosa, si autodefinisce *vir non incertus*, «uomo sicuro», cioè riconoscibile. Oppure il grande Wiligelmo che a Modena così viene ricordato: «Quanto fra gli scultori tu sia degno di onore è chiaro ora, Wiligelmo, per le tue opere». Oppure ancora Benedetto Antelami a Parma, che cesella nella sua deposizione la doppia grafia di *scultor* e *sculptor*, per giungere al suggello apposto da Giovanni Pisano, oramai nel XIII-XIV secolo, al pulpito del duomo di Pisa: Giovanni, che «seppe superare il padre» – Nicola Pisano – «in sapienza».
Insomma, la figura dello scultore emerge ormai sempre più a tutto tondo, mentre sotto la sua guida la bottega tende a specializzarsi, con varie mani dedite alle diverse fasi di lavoro: scelta dei materiali e delle figure per le varie scene, poi preparazione della pietra, prima sbozzatura e il rifinimento conclusivo, quindi la fisionomia con capigliatura e panneggio: tutta la squadra lavora intorno alla scultura.

Le fasi di lavorazione si possono per esempio osservare sul monolito del fonte battesimale all'interno del battistero di Varese – cara città che ha sempre sofferto l'assenza di un vescovo, finendo con l'avere sì una basilica, ma non una cattedrale. Ottagonale, è scolpito ad altorilievo e sembra un cantiere aperto: due lati sono solo sbozzati (avrebbero dovuto contenere una figura a cavallo, forse san Vittore, e tre apostoli), un altro lato (con apostoli) è rifinito sommariamente, mentre gli altri sono quasi completi. Sembra di notare, come in un'istantanea, le varie fasi del lavoro delle maestranze che vi misero mano: mentre alcuni ripartivano e sbozzavano la materia, altri modellavano e cesellavano fino ai dettagli (le unghie delle mani, ad esempio), con un risultato di buon livello, per esempio nella figura del santo vescovo (forse il milanese Dionigi) che, insieme al Battista, attornia il Cristo in una delle facce.

Ma non è ancora tutto, perché proprio a Santiago recenti restauri hanno portato alla luce ampi tratti della ricca policromia che sfavillava su quelle sculture, soprattutto nelle vesti, insieme a ori, lapislazzuli e smeraldi. Si apprezzava certo la bellezza della pietra nuda, tuttavia si amava dipingere le sculture stesse, per certi aspetti come nell'antichità greca: è il caso per esempio della cattedrale di Losanna – il cui portale nel Trecento è chiamato *porta picta*, «dipinta» –, di Strasburgo, Burgos, Ferrara, Verona, Vercelli, Orvieto. Solo la barbarie illuministica, oltre che l'inclemenza del tempo, ha cancellato per sempre quei colori.

8
La cultura

Sinora abbiamo visto di quali e quanti tesori sia ricca la cattedrale del Medioevo: quelli d'oro e d'argento, le ricchezze ricevute e amministrate, prodotte e sviluppate, le reliquie e gli *ex-voto* insieme allo splendore del mosaico e della scultura, ma c'è un altro tesoro da scoprire ora, una preziosità niente affatto nascosta e che tuttavia non si può pesare con la bilancia e che pure, per molti aspetti, supera di gran lunga i metalli più preziosi e le più perfette opere d'arte.

Per far riapparire questo tesoro davanti ai nostri occhi è necessario ancora una volta tornare al 476, all'anno della fine ufficiale – ma apparente, perché l'idea dell'Impero permane nel sostrato mentale degli uomini del Medioevo – dell'Impero romano d'Occidente. In quel disastro tutto poteva crollare e perdersi: Cicerone, Virgilio, Orazio, Catullo, Lucano e cento altri, tutto il patrimonio della latinità poteva finire bruciato, sepolto e obliato, perché altre sono le priorità in casi come questi: la sicurezza, vale a dire la difesa delle popolazioni, poi l'economia, magari un po' di politica, almeno quel poco che si riesce a condurre con quei rozzi barbari, qualche preghiera… Ma la *ratio*, la «ragione», la millenaria tradizione culturale di Roma, le sue scuole e la sua sapienza, scompaiono, proprio come i prefetti e le altre autorità cittadine: dove c'era l'istituzione, di colpo il nulla. Così, e per così dire, da un giorno all'altro i ragazzi del mondo romano possono marinare la scuola: un vantaggio immediato, certo, ma sul medio e lungo periodo? È un nuovo sfacelo che si annuncia, ma proprio allora qualcuno raccoglie il testimone della cultura, di «ciò che coltiva l'uomo», lo nutre, lo fa crescere, lo fa svettare in quanto bipede, animale a statura eretta e parlante, impasto inestricabile di corpo, mente e anima. A raccogliere quel testimone culturale sono, all'inizio, poche decine, poi centinaia e migliaia di «poveri Cristi», gente che rinuncia volontariamente alla propria

autonomia decisionale e abbraccia la disciplina dell'obbedienza: si chiamano monaci.

Il monachesimo sorge in Oriente, in Egitto per l'esattezza, tra il III e il IV secolo; poi, esattamente come era accaduto per il cristianesimo primitivo, dall'Oriente si trasferisce anche in Occidente. I monaci pregano, lavorano e studiano, secondo il celebre motto con cui si compendia la grande regola benedettina: *Ora, labora et lege*, cioè appunto «Prega, lavora e studia».

Una delle esperienze più decisive e influenti in questo senso fu quella iniziata da Cassiodoro nel Sud Italia, a Vivarium in Calabria, vicino a Squillace. Cassiodoro era stato segretario del re ostrogoto Teodorico all'inizio del VI secolo, proprio quando era fallito il tentativo di conciliazione religiosa, politica e culturale tra i romani (cattolici) e gli ostrogoti (ariani); l'ex funzionario si ritirò dunque in un monastero da lui stesso fondato nel 540 con lo scopo specifico di pregare e salvare dalla distruzione il maggior numero possibile di opere antiche, anche traducendole dal greco in latino a vantaggio delle generazioni che sarebbero venute.
È l'attività dello *scriptorium*, lo «scrittorio», cioè il locale dove i monaci trascrivono fisicamente le opere antiche: li chiamano amanuensi, letteralmente «coloro che lavorano a mano», ed è il loro paziente e anonimo lavoro che salva – per sempre e quindi anche per noi – la cultura dell'Occidente. Il mondo monastico, tuttavia, è solo uno dei pilastri culturali del Medioevo – prima del sorgere delle università nel Duecento –, perché l'altro è la cattedrale. Annessa a ogni chiesa cattedrale sorge infatti una scuola, qualche volta due: una per i chierici e l'altra per gli uditori esterni, cioè i laici, e talvolta pure per le donne, almeno dal XII-XIII secolo in poi.

Sono dunque i chierici i grandi protagonisti culturali di questa stagione: chierico, all'epoca, era sinonimo di *litteratus*, «letterato», «educato nelle lettere», mentre i laici erano gli *illitterati* per antonomasia; ma senza esagerare, perché, come ricorda Guy Lobrichon, «leggere e possedere la Bibbia non è vietato ai laici, bisogna liberarsi dall'oscura leggenda dell'Inquisizione che si accanisce a distruggere ogni tipo di associazione

biblica laica; al contrario, dopo il XII secolo, gli ecclesiastici lamentano che non ci si dedica più alla lettura laica della Bibbia».[11]

Ma come funziona la scuola cattedrale medievale? Per tutto il Medioevo la formazione di base dello studente si fonda sulle cosiddette «arti liberali», così definite perché «proprie degli uomini liberi», di contro alle «arti meccaniche», riservate ai servi. Le arti liberali sono sette, organizzate in due gruppi: il *trivium* e il *quadrivium*. Il «trivio» è composto da grammatica, dialettica e retorica, il «quadrivio» da aritmetica, geometria, musica e astronomia. Queste discipline erano già previste dall'insegnamento antico e vennero recepite dalla cultura cristiana grazie ad autori come Isidoro di Siviglia, Cassiodoro, Boezio, Marziano Capella e soprattutto Agostino d'Ippona.
Agostino scrive un volumetto, *La dottrina cristiana*, destinato a fungere per secoli da riferimento di base nell'educazione impartita nelle scuole cristiane, e che comprende, oltre alle arti liberali, la storia, la geografia e le scienze naturali. Il nodo che deve sciogliere Agostino è il seguente: le arti liberali, così come le opere dei classici latini e greci, sono pagane; come accoglierle dunque in seno al cristianesimo? Per risolvere questo problema egli ricorre ad alcune immagini del Vecchio Testamento, per esempio alla fuga del popolo ebraico dall'Egitto: per lui, come gli ebrei erano fuggiti dall'Egitto portando con sé le ricchezze degli egiziani, così i cristiani potevano appropriarsi dell'oro e dell'argento della saggezza pagana in vista di un bene superiore. Proprio mentre l'Impero implodeva su se stesso, il passaggio era decisivo, perché il cristianesimo, così facendo, non rifiutava – salvo eccezioni che però diventano sempre più rare – la *sapientia* degli antichi, ma al contrario la assumeva in sé in una sintesi nuova e straordinaria.
La media qualitativa della preparazione dei *litterati* sfornati dalle scuole monastiche e cattedrali variò molto da regione a regione, così come da periodo a periodo; in generale, per l'Alto Medioevo, si può parlare di alcuni centri di eccellenza e il resto di media, se non infima qualità. Uno snodo cruciale è però rappresentato dal periodo franco, con la rinascita dell'Impero nella notte di Natale dell'800 grazie a Carlo Magno e Leone III. Il contesto vede l'oralità prevalere di gran lunga sulla scrittura e quest'ultima, pressoché solo in latino, raramente viene ben curata, con due

esiti: anzitutto errori di grammatica e quindi – seconda conseguenza – di interpretazione: come è possibile infatti capire il significato esatto di un testo se non si capisce con precisione la lingua in cui è scritto?
Carlo, aiutato da Alcuino, poco prima dell'800 emana una specie di «lettera circolare» intitolata *De litteris colendis*, che potremmo tradurre con *Lo sviluppo delle scienze*: questo testo straordinario, che traccia le linee guida della scuola del tempo, monastica e cattedrale insieme, recita: «Benché sia meglio agire bene che sapere, è pur vero che il sapere precede l'agire». Pertanto l'imperatore e il suo consigliere culturale – oltre che spirituale – spronano vescovi e abati perché rinnovino e amplino lo studio delle lettere: per il sovrano ogni cattedrale e ogni monastero doveva riattivare o migliorare una scuola per formare i giovani, che devono leggere e scrivere correttamente, non solo per un'esigenza puramente formale – cosa di per sé non sbagliata, comunque – ma anche e soprattutto per comprendere a fondo le Sacre Scritture e i loro misteri.

Ebbene, con questa operazione nasce non solo la «minuscola carolina», che è alla base delle scritture moderne, ma soprattutto si fonda quel distinguo necessario e fondamentale tra senso letterale e traslato dei testi, un caposaldo del pensiero occidentale: perché ogni testo racchiude in sé più significati e il lettore è chiamato a comprenderli tutti, da quello più semplice e letterale fino alle vette più sublimi della ragione e dello spirito umano.

Sono le premesse per la grande «rinascita» culturale che l'Europa vive nel Pieno Medioevo, uno dei cui protagonisti primi è Anselmo d'Aosta (1033/1034-1109), arcivescovo di Canterbury dal 1093 sino alla morte.
Per sant'Anselmo la ragione umana non è affatto in opposizione alla fede, anzi la ragione è uno strumento essenziale per la speculazione teologica: «Certamente – egli dice – credo per intendere e, se prima non crederò, non potrò intendere», e cioè la fede fonda l'investigazione razionale. Tuttavia egli – riprendendo Agostino con la formula *credo ut intelligam* e *intelligo ut credam*, «credo per comprendere» e «comprendo per credere» – afferma che la fede di per sé non è sufficiente, perché essa esige dimostrazioni e conferme razionali e l'intelletto, proprio come la fede, è

guidato dall'illuminazione divina. Insomma, Anselmo fonda il principio della *fides quaerens intellectum*, cioè «la fede che cerca l'intelletto».

Il motore di questa straordinaria stagione del pensiero occidentale sta proprio nella necessità di provare a conciliare la *ratio*, la «ragione», e la *fides*, la «fede». È questo, al fondo, il grande quesito che oppone san Bernardo, il cistercense, capace di far ribattezzare con il suo nome tutto il XII secolo, e un altro gigante di quel secolo, Abelardo, il *magister* bretone che raggiunge Parigi, inizia i suoi studi nelle arti liberali, ottiene la *licentia docendi*, il «permesso di insegnare» filosofia dal cancelliere della cattedrale parigina e poi approda al vertice del sapere di allora, la teologia. È proprio con Abelardo che viene coniata la parola «teologia», un neologismo per indicare la scienza che tratta dell'intelligibile sommo, che specula sulla mente e sul cuore di Dio – ovviamente nei limiti in cui ciò è possibile.

Abelardo non è affatto un razionalista miscredente, come troppo a lungo si è voluto far credere; al contrario egli cerca l'integrazione tra la fede e la ragione. Ma dovette anche affrontare le conseguenze dell'orgoglio, in particolare della fama e della ricchezza che gli dettero la sua conoscenza e la sua ambizione: ne sarebbero derivati capricci e superbia, insieme alla lussuria che lo portò a impalmare Eloisa, nipote del canonico della cattedrale di Notre-Dame Fulberto, che si era fidato di lui perché educasse la sua bella e intelligente nipote. Il maestro privato e l'allieva, lui trentasettenne, lei sedicenne, poi il ventre di lei che si inarca per accogliere il frutto della loro relazione e infine l'ira dello zio, gli sgherri e l'evirazione notturna, la monacazione semi-forzata. Passeranno da *libido* ad *amor*, infine a *caritas*, scoprendo tutte le gradazioni dell'amore, per una via impervia e affatto diversa rispetto a quella calcata da Bernardo, ma tutti giganti di quella straordinaria stagione che fu il XII secolo, capaci di riscoprire l'individuo, il suo senso profondo e le sue ragioni eterne.[12]

Ma insomma qual è il rapporto tra ragione e fede che il Medioevo partorisce? Le cattedrali sono un vivaio straordinario di pensatori in questo campo: pensiamo per esempio a *Petrus Cantor*, Pietro il Cantore, maestro di molti personaggi di primo piano in quest'epoca – seconda metà del XII secolo –, forse anche di papa Innocenzo III (1198-1216), «cantore»

perché dirigeva il coro di Notre-Dame di Parigi, perché sotto le sacre volte della cattedrale medievale si innalza anche una musica celestiale. O, per meglio dire, «la» musica: disorientati per la pochezza musicale del post Vaticano II – fatte salve, va da sé, luminose eccezioni –, abbiamo obliato un'altra meraviglia donataci dai cristiani del Medioevo: ovvero l'elevazione del «suono» al livello della «parola», anzi della Parola di Dio, di Cristo, e quindi di Dio stesso. Secondo la definizione di Davide Bertotti (si veda il suo *Luci dal Medioevo*, facilmente reperibile sul web), la musica divenne in quei secoli *Verbum Dei per sonum*, «Parola di Dio attraverso il suono», lungo la direttrice di una nobilitazione inaudita nell'intera storia umana, grazie a capitali invenzioni tecniche e di metodo, da cui sarebbero gemmati i grandi geni della musica «classica» europea (si veda l'*Appendice* di Antonio Chemotti).

Un'altra caratteristica delle scuole cattedrali del Medioevo, poi ereditate dalle università medievali, è la grande mobilità degli studenti e dei docenti, che si spostano con frequenza nelle città dove fioriscono i migliori studi, per meglio apprendere e insegnare le diverse materie. Si forma così una comunità universitaria di cultura alta e comune all'Europa, supportata da una lingua dotta condivisa come il latino medievale, diverso da quello classico ma per nulla inferiore quanto a rigore, potenza e duttilità espressiva. Si ha un bel dire che le letterature cosiddette nazionali – italiana, francese, spagnola e così via – nascono solo con le lingue volgari, ma è solo perché non ci si ricorda che Dante, Petrarca e poi i dotti fino al XIX secolo almeno usano – e vogliono usare – il latino per esprimersi, in quanto lingua alta e nobile per eccellenza. Ora, è proprio la cultura monastica e cattedrale, poi scolastica e universitaria del Pieno Medioevo, che ha unificato l'Europa e insieme ha prodotto opere straordinarie, dando al continente un «corpaccio» e un'«animaccia» unitari, con inevitabili e anche feconde differenze locali.

È in questa temperie culturale, tra XII e XIII secolo, che altri due campi del sapere vengono strappati all'incolto del magico e della superstizione per approdare alla sponda della ragione: sono il diritto e la medicina. Filosofia, diritto e medicina, coronati dalla teologia, sono le discipline che fondano il sapere alto e universitario d'Europa, e che hanno lasciato tracce e frutti

necessari per quell'*homo rationalis* che è l'uomo di oggi. È troppo facile infatti parlare di oscurantismo medievale, quando tutti avrebbero chinato ottusamente il capo di fronte all'*auctoritas*, l'«autorità», ma la verità è che chi accusa il Medioevo di questo non ha la minima idea di cosa significhi la parola *auctoritas*. Prendiamo per esempio quanto affermato da Alberto Magno, il *magister* tedesco vissuto in pieno XIII secolo (ca. 1200-1280) e formatosi a Parigi e Padova, per poi divenire vescovo di Ratisbona, e che dalla sua cattedra – di vescovo e insieme di docente – spiega: «In ciò che concerne le fede e la morale, in caso di disaccordo – cioè se i maestri universitari non trovano un accordo sul problema – bisogna credere ad Agostino piuttosto che ai filosofi; ma nel campo della medicina crederò piuttosto a Ippocrate e Galeno, e in fisica ad Aristotele».[13] Con il principio di autorità, dunque, si afferma che ogni campo del sapere ha una autonomia propria, davanti alla quale gli altri saperi, compresa la teologia, si devono fermare. È uno dei fondamenti di quella magnifica e ordinata libertà che ha condotto il pensiero occidentale al vertice mondiale.

E pertanto, infine, ri-poniamo la domanda radicale: perché studiare? Perché l'Occidente medievale e cristiano si affannò tanto sullo studio e sui libri – altra invenzione cristiana, compreso l'uso, introdotto nel Medioevo cristiano, degli indici con tutto il presupposto e il derivato di razionalizzazione che ciò comporta – se esso visse come intriso di fede? Non sono in contraddizione, le due cose, secondo la mentalità più diffusa oggi? E dunque come comporre quel rapporto, e quel dilemma, che esiste tra la ragione e la fede e che sta alla base di tutto quanto abbiamo visto?
Per rispondere a questa domanda capitale chiediamo lumi ad Alexander Murray, docente emerito dell'università di Oxford: «Le religioni possono assumere atteggiamenti diversi nei confronti della ragione umana: possono stimolarla oppure scoraggiarla. Il fattore determinante dipende soprattutto da quali obiettivi si pone la cultura religiosa in questione: se questi obiettivi si trovano nel mondo visibile, la ragione sarà una facoltà importante; ma se gli obiettivi di quella religione saranno posti nel mondo invisibile, la ragione giocherà un ruolo minore. Il posto d'onore sarà occupato dalla volontà, il cui primo dovere è credere senza chiedersi il perché. […] Ora» prosegue Murray «il cristianesimo costituisce un caso particolare, una sorta di via di mezzo tra le tradizioni religiose del quaggiù

e quelle dell'aldilà, perché associa le due correnti. La fusione delle tendenze razionalistiche e antirazionaliste nel cristianesimo avviene nel contesto della fusione originaria, radicale, quella di Dio e dell'uomo in Cristo. La ragione non è più un elemento accessorio per la fede cristiana, diventa suo elemento inestirpabile. E la cultura cristiana diventa straordinariamente ricettiva».[14]

Vengono in mente le parole di Paolo, nella *Prima lettera ai tessalonicesi* (5,21): *Pánta dokimázete, tó kalón katéchete*, «esaminate ogni cosa, trattenete ciò che è buono». Ignoranti di greco ma imbevuti della fiducia greca e romana nel *lógos*, nella *ratio*, spesso inadeguati, ma certi della loro fede ultraterrena, in questa feconda tensione chiamata per paradosso *docta ignorantia*, come nani sulle spalle dei giganti e come magi dietro la stella di Dio, i medievali toccarono l'effimero e l'eterno, partorirono Notre-Dame e San Miniato, le università e il Graal, il mulino a vento e la *Divina Commedia*. L'Occidente era, l'Occidente è segnato per sempre.

[11] *Bibbia*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff e J.C. Schmitt, Einaudi, Torino 2003-2004, I, p. 95.
[12] C. Morris, *La scoperta dell'individuo (1050-1200)*, Liguori, Napoli 1985.
[13] Cfr. *Metafisica*, XI, 3,7 e *La generazione e la corruzione*, I, 1,22; cfr. A. De Libera, *Albert le Grand et la philosophie*, Vrin, Parigi 1990 e anche Alano di Lilla nelle *Regole teologiche*: «Ogni scienza si fonda su regole proprie… dalle quali è limitata come da confini».
[14] *Ragione*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., II, pp. 938-941.

9
I committenti e il pubblico

Sino a ora il nostro pellegrinaggio ci ha portato a scoprire le ricchezze culturali, materiali e artistiche che si trovano nella cattedrale medievale; ora poniamoci questa domanda: chi promuoveva la sua costruzione? Dobbiamo cioè affrontare un problema rilevante, quello della committenza.

Il committente, genericamente parlando, è «colui che commissiona qualcosa», nel nostro caso un edificio monumentale o religioso oppure anche solo una sua parte; in effetti il verbo latino *committere* significa «affidare», dunque il committente affida ad altri la realizzazione di qualcosa che vuole per sé e/o per la comunità cui è preposto. Le nostre cattedrali hanno un committente primario, il vescovo, solitamente però in sinergia con qualcun altro, a partire dal capitolo della cattedrale, e cioè i sacerdoti che vivono con lui negli edifici annessi, e poi in senso più ampio la comunità cristiana che vive la cattedrale, cioè i fedeli laici e la *civitas*, la «città», in genere. I committenti sono i promotori della cattedrale e spesso pure i suoi finanziatori, mettendo in campo le risorse economiche necessarie non solo per dare avvio ai lavori, ma anche per sostenerli e riprenderli, se necessario, perché la cattedrale non è certo un edificio che si erige nel giro di pochi giorni o poche settimane. La cattedrale necessita di una durata, di un permanere, e dunque vescovo e capitolo devono gestire nel tempo le risorse necessarie per la sua costruzione. Tuttavia il ruolo del committente non termina qui.

Una delle acquisizioni più recenti della storiografia internazionale – per l'Italia pensiamo agli studi di Carlo Arturo Quintavalle e della sua scuola – è proprio aver raccordato l'esperienza artistica e architettonica al contesto storico più ampio delle rispettive epoche.

Ebbene, per il Pieno Medioevo è ormai dato acquisito come non si possa prescindere da quella straordinaria stagione culturale e politica che è la riforma detta gregoriana, quel movimento che coinvolge papi, vescovi, imperatori e il popolo stesso: pensiamo alla Pataria a Milano, per esempio, oppure ai movimenti di Firenze, che portano alla ridefinizione dei confini sacri e ideali dell'Europa, come la divisione del potere spirituale da quello temporale; e si pensi dunque alla lotta tra Gregorio VII ed Enrico IV, la «grancontessa» Matilde e l'umiliazione di Canossa. Bene, questa temperie si riverbera anche sulle e nelle cattedrali, in particolare nella scelta dei temi iconografici: è in quest'epoca che campeggiano le figure della Madonna come simbolo dell'*Ecclesia*, la Chiesa, di colei che è «madre e maestra», oppure di Simon Mago, la figura negativa del simoniaco, colui che intende gestire i sacramenti come un mercimonio, qualcosa che si può comprare e vendere, oppure la figura di san Pietro, su cui è rifondata l'ecclesiologia nuova della Chiesa riformata. Insomma, la committenza interviene in ogni ambito della produzione artistica e architettonica.

È una dinamica che, peraltro, si era già vista anche in un'epoca appena precedente, e pensiamo in specie all'età ottoniana, tra la seconda metà del X secolo e l'inizio dell'XI, quando l'Impero carolingio, scosso dalle incursioni esterne di normanni, ungari e saraceni, e imploso al suo interno per le rivalità intestine, crolla e lo scettro del potere supremo dell'Impero d'Occidente passa a Est, nelle mani della casa dei duchi di Sassonia, appunto gli ottoni, che – divenuti grazie a Ottone I re di Germania nel 936, re d'Italia nel 951 e infine imperatori nel 962 – governano l'Europa e le danno nuovo slancio artistico-architettonico.

Ebbene, è proprio nell'epoca ottoniana che svetta il nome di Bernoardo di Hildesheim (ca. 960-1022), committente d'arte eccezionale della Bassa Sassonia. Oggigiorno Hildesheim è una piccola cittadina di circa 100.000 abitanti, immersa in una dolce campagna ancora costellata di boschi e ruscelli, una piccola isola di pace e serenità che si trova a lato delle grandi vie di comunicazione della Germania attuale, a circa venticinque chilometri a Sud-Est di Hannover. Arrivare a Hildesheim vuol dire fare un specie di balzo indietro nel tempo, «alla tedesca» per così dire, un po' come avviene con un'altra bella cittadina medievale di area germanica,

Goslar. Bene, Hildesheim ci offre due straordinarie chiese: la prima è quella abbaziale di San Michele, eccezionale con il suo soffitto ligneo ancora interamente conservato intatto dai guasti della Seconda guerra mondiale proprio per la sua posizione geografica; la seconda è la cattedrale cittadina, l'edificio voluto più fortemente da Bernoardo e dove lo stesso vescovo fece porre in opera stupende porte in bronzo.

Sui due battenti sono raffigurate otto scene del Vecchio Testamento. La narrazione si dispiega su ciascun episodio con equilibrio e grazia; gli elementi architettonici e paesaggistici sono a bassissimo rilievo, mentre le figure umane emergono con una drammaticità fuori dal comune. Ma che relazione c'è con il nostro Bernoardo? Vi si legge che il vescovo le «fece porre in opera» – in latino *fecit suspendi* – ma naturalmente Bernoardo non le realizzò in prima persona, essendone il committente; eppure, tutte le opere che vennero realizzate sotto il suo episcopato riportano questa dicitura: *fecit fieri*, oppure *iussit conflare*, «ordinò di realizzare». Qual è allora il ruolo del committente? Perché emerge lui e non l'artista? Questo è il punto da capire. La *Vita* di Bernoardo ci dice che egli, «benché ardesse per tutti i settori delle arti liberali, si dedicò anche alle arti più leggere, che si dicono meccaniche. Brillò nella scrittura, ma esercitò pure la pittura, e nella scienza della fusione dei metalli e in ogni genere di composizione eccelse in modo particolare, come più tardi hanno mostrato i numerosi edifici che egli realizzò con straordinaria ricchezza». Ora, questo passo sembrerebbe indicare che Bernoardo fosse davvero l'artefice delle sue opere, eppure sappiamo che non aveva nemmeno il tempo per occuparsene. L'opera dunque ci inganna? C'è chi interpreta questo passo come se fosse mera retorica: si attribuiscono al vescovo tutti i meriti, mentre gli artefici, gli artisti, vengono posti in second'ordine. Eppure non è così, dacché un altro passo ci illumina decisamente meglio su qual è il vero rapporto tra queste due dimensioni: «Non vi era arte che non avesse cercato, anche se non fu egli stesso a condurla fino all'ultimo completamento. Quando andava a corte o faceva viaggi più lunghi, in Italia, a Roma, o in Francia, a Parigi, portava con sé giovani ingegnosi di talento, che dovevano studiare attentamente tutto ciò che eccelleva nell'ambito di una qualche arte». Insomma, quello che emerge veramente è che Bernoardo conosceva la materia e che, al contempo, non presumeva

di «completarla» direttamente, preferendo allevare un vivaio di artisti, che egli non sfama semplicemente ma addirittura sostiene, incoraggia e guida. Non è pertanto solo mecenatismo, il suo: è una competenza straordinaria, è la committenza nel senso più pieno.[15]

Abbiamo parlato di committenti, e torneremo su questa figura fondamentale dell'arte e dell'architettura medievali quando parleremo del gotico, quando ci affacceremo a Saint-Denis, nel Nord della Francia. Ma ora volgiamo il nostro sguardo verso l'altro polo essenziale del discorso e del processo artistico, e cioè il pubblico. Perché non esiste una produzione significativa che non abbia una sua ricezione, senza che si attivi quella funzione non solo essenziale ma quasi vitale che è il vedere, il giudicare, sentire e gustare, ovviamente da parte di altre persone.

Sarebbe dunque miope pretendere di scrutare la cattedrale medievale solo dal suo interno o addossati alla facciata, perché se schiacciamo la nostra prospettiva a ridosso delle pietre esterne tutto risulterà deformato. No, noi dobbiamo arrivare lentamente a contemplare la cattedrale, dobbiamo percepire la sua massa, il suo essere «corpo», ben identificato all'interno della *civitas*, perché la cattedrale è parte integrante dello *skyline* cittadino. Una città medievale si definisce per il suo essere delimitata, definita: ha un perimetro chiaro tracciato dalle mura, dalle porte e dalle torri, pubbliche o private, e dalla sua cattedrale, sua vera gloria. Dunque la cattedrale è *naturaliter* un edificio monumentale e pubblico, specchio della *civitas* stessa.

E questa dimensione pubblica è sottolineata dal fatto che solitamente di fronte a essa si apre una piazza: la città è fatta di un reticolo stretto di viuzze, spesso anguste e frante, dove il vento stesso fatica a incunearsi, per così dire; ebbene, la piazza risponde a questa tensione con una dilatazione dello spazio. È un luogo che invita alla riunione, persino al tempo libero, al movimento libero, a una dimensione del vedere che è extra-quotidiana e nel contempo familiare, perché si apre sulla «nostra» cattedrale.

Inoltre questa dimensione deborda, per così dire, dal perimetro della cattedrale stessa, anzitutto perché vi sono altri edifici «raggrumati»

intorno a quella figura centrale che è la chiesa madre: l'episcopio – il palazzo del vescovo e dei presbiteri –, la scuola o addirittura le scuole (per chierici e, in taluni casi, per laici, oltre che per l'educazione musicale dei coristi), e inoltre ospizi, spesso il cimitero; inoltre, alla cattedrale si arriva dopo aver calpestato solitamente una porzione già sacralizzata della piazza: in italiano lo chiamiamo appunto «sagrato», un luogo deputato ad alcune funzioni religiose e dove si svolgono rappresentazioni sacre, penitenze pubbliche e solennizzate, come pure prediche pubbliche. Perché spesso la cattedrale, per quanto monumentale, non arriva a contenere tutta la folla che accorre per sentir parlare qualche predicatore d'eccezione, e a volte è necessario costruire un palco all'esterno della cattedrale, talvolta addirittura su altre piazze. È quanto accade per esempio a Siena nel 1425, quando viene eretto un palco in piazza del Campo perché il francescano (e senese) di nome Bernardino possa salirvi e parlare per quarantacinque giorni di fila alla folla presente. Ma ritroviamo il santo anche su un pulpito esterno e permanente, cioè in pietra, come quello addossato alla cattedrale di San Lorenzo a Perugia, dove lo stesso san Bernardino predica due volte, nel 1425 e nel 1427.
Lo spazio esterno della cattedrale, a ogni modo, non è ancora esaurito, perché vi sono ombre e giochi di luce anche all'aperto: pensiamo al battistero, che spesso è esterno, come a Parma per esempio, oppure alla torre campanaria: il campanile scandisce il tempo ciclico delle stagioni e il tempo indirizzato e finalizzato della liturgia ricorda a tutti, di anno in anno, dall'Incarnazione alla Risurrezione e all'Apocalisse finale, l'idea che il tempo è orientato verso il Tutto di Dio.

Dalla piazza della cattedrale, dal suo campanile – o dai suoi: in area tedesca spesso si sottolinea il rango di arcidiocesi d'una chiesa cattedrale con una doppia torre campanaria –, dal battistero e dal sagrato, entriamo finalmente dentro la cattedrale. Lo facciamo con l'aiuto di alcuni studi[16] che hanno ricostruito la «vita tipo» di una «vecchina» medievale che lascia la sua piccola casupola ed entra nell'universo della cattedrale.

Innanzitutto, la prima cosa che troviamo è una rappresentazione – pittorica o scultorea – del giudizio universale, perché tutti dobbiamo ricordare che prima o poi la morte busserà alla nostra porta, e dunque è

meglio portarsi avanti con i compiti… Varcata la soglia – la nostra vecchina nel frattempo, proprio perché è donna, si sarà coperta il capo con un velo –, mentre gli occhi si abituano al cambio repentino di luce, si cerca sulla destra l'acquasantiera, per intingere una mano o almeno qualche dito nell'acqua benedetta per segnarsi, perché stiamo entrando in una dimensione sacra. Con tale gesto si fa memoria del battesimo, cioè della purificazione del proprio corpo e insieme della propria anima, come chiarì già papa Alessandro I nel II secolo d.C. A questo punto ci si può segnare con il segno della croce: lo si faceva con tre dita, cioè con il mignolo e l'anulare ripiegati, medio e indice distesi e il pollice all'insù. Peraltro, come apprendiamo da uno scritto di papa Innocenzo III, la direzione del segno era identica a quella che ancora oggi seguono gli ortodossi, cioè i cristiani di rito greco, ovvero dal capo al petto, poi dalla spalla destra alla sinistra; fu solo in seguito, finito il Medioevo, che i cristiani di rito latino avrebbero invertito l'ordine, ma d'altronde è sempre e solo un problema di prospettiva, da che parte cioè si guarda il segno della croce.

A questo punto ci si può inginocchiare, perché si è alla presenza dell'Altissimo; in alternativa ci si può prostrare completamente, il che però non è esente da rischi, perché non sempre la chiesa è pulitissima: può esserci sporco nella chiesa, anche se meno nella cattedrale, soprattutto perché essa ha di solito il pavimento ricoperto, mentre in molte parrocchie più o meno sperdute il pavimento può essere semplicemente in terra battuta. Poi, si può passeggiare nella cattedrale: perché essa è un luogo di socializzazione. Si socializza con il vicino – con il «prossimo» – e si parla a voce anche abbastanza sostenuta, tanto che un canone del IV Concilio lateranense (n. 17) impone ai sacerdoti di non distrarsi durante la messa per le chiacchiere dei laici. Oppure si prega: l'orazione può essere mentale o verbale.

Infine si assiste alla messa, il rito supremo: sappiamo già che il sacramento per eccellenza, l'eucarestia, era celebrato nel presbiterio, oltre lo schermo (pontile o iconostasi a seconda della regione) che bloccava la vista diretta da parte dei fedeli laici, perché appunto il mistero divino è accessibile per visione diretta solo ad alcune persone e solo secondo talune modalità scandite dal rito e dalla liturgia. Siffatte transenne avevano però delle

aperture sulle quali potevano affacciarsi, alternandosi, i fedeli laici, uomini e donne, per osservare più da vicino il rito, il che creava un po' di scandalo presso gli ortodossi, perché secondo il rito greco si deve chiudere completamente l'accesso visivo al presbiterio tramite le iconostasi, vere e proprie cancellate ricoperte di icone. I momenti di scambio tra il presbiterio e le altre parti della cattedrale erano la predica – tenuta in volgare almeno dai secoli VIII-IX (concili di Francoforte, Reims e Tours, in particolare il canone n. 17 di quest'ultimo) –, l'ostensione del corpo e del sangue di Cristo e la comunione finale.

Per la sensibilità moderna tutto questo sembra uno straniarsi, eppure l'uso sapiente dei profumi con l'incenso, delle voci con le preghiere e con i canti, delle luci naturali e artificiali con il gioco delle finestre e delle candele creavano un effetto sacralizzante che oggi è perso, tranne appunto in Oriente, perché Dio è, insieme, manifestazione e nascondimento.

Un ultimo aspetto unifica ulteriormente i soggetti e gli argomenti che abbiamo sfiorato in questo capitolo: anche il pubblico è finanziatore e committente della cattedrale medievale. A parte l'ovvia constatazione per cui i committenti e i finanziatori «alti» – vescovo, capitolo, poteri laici – figurano pure essi tra i fruitori dell'opera finale, il dato che rischia di passare in secondo piano è che le cattedrali medievali sorgono e vivono pure grazie al finanziamento importante, e talvolta decisivo, del popolo.
Prendiamo come esempio principe il caso del duomo di Milano, in particolare per l'anno 1400.[17] Se in quell'anno le donazioni del duca Gian Galeazzo Visconti costituiscono un significativo 16% del totale (corrispondente a 6.800 lire del tempo), le donazioni complessive da parte del popolo rappresentano l'intero 84% rimanente (vale a dire 35.425 lire). Di queste, poi, ben 11.986 (cioè il 28%) sono costituite da micro-offerte oscillanti tra 0 e 10 lire e di differente natura: denaro, naturalmente, ma anche drappi, vesti, cere, vino e altro ancora.

Si capisce in tal modo come anche l'ultima anima che varcava i portali del grande e magnifico duomo ambrosiano potesse sentire «sua» quella meraviglia: fruitore e, insieme, finanziatore della bellezza, il popolo medievale ha saputo plasmare uno stupore e una fierezza comunitari che

non temono eguali, tanto da innalzare lo stuolo infinito dei laici senza nome al rango di «committenti silenti». Ed è anche per questo che chi propone di introdurre un *ticket* per l'ingresso in cattedrale bestemmia, proprio sulla soglia del divino. Perché l'uomo medievale ci ha mostrato come la bellezza sia al fondo gratuita, per quanto costosa possa risultare dai libri contabili sopravvissuti: nel dare e nel ricevere, nel partecipare e nel godere, il Medioevo insegna che la comunità può avere una voce unita, insieme umile e celestiale.

[15] F. Crivello, *Bernoardo di Hildesheim: il committente come artista in età ottoniana*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 42-49.
[16] Per esempio M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Laterza, Roma-Bari 2005.
[17] M. Saltamacchia, *Milano: un popolo e il suo Duomo*, Marietti, Genova 2007.

10
Il cantiere e i costruttori

Nel capitolo precedente abbiamo visto i committenti e il pubblico delle cattedrali medievali; ma come si erigeva una cattedrale? Parleremo ora del cantiere, cioè di quel luogo che dà vita e forma alla cattedrale stessa.
La parola «cantiere» indicava in origine la grossa trave su cui erano appoggiati gli scafi delle navi in costruzione e solo in epoca moderna ha finito con l'indicare tutta l'area occupata da un edificio durante la sua fase di costruzione. In questa accezione, essa comprende sia lo spazio attrezzato dove lavorano le manovalanze sia il luogo dove deporre materiali e attrezzi da lavoro. Per estensione, il vocabolo è riferito anche alla struttura in corso d'opera oppure, secondo un'accezione ancora più ampia sottolineata da Valerio Ascani,[18] all'organizzazione stessa cui concorrono uomini e mezzi per l'innalzamento dell'edificio.
Parlare del cantiere della cattedrale medievale, poi, comporta una semplificazione e una generalizzazione, perché naturalmente dovremmo sottolineare le differenze cronologiche e regionali dei vari cantieri medievali, per esempio l'Italia da una parte e l'Europa centrale dall'altra, che di fatto sviluppano forme cantieristiche diverse.
Senza entrare però in tali disquisizioni, possiamo dire che, con specifico riferimento al luogo di lavoro dei manovali che operano per la costruzione della cattedrale, il cantiere è semplicemente un luogo riparato da una tettoia; con il passare dei secoli esso diventa un vero e proprio piccolo edificio, in legno o in pietra, e viene chiamato in questo caso «loggia», posto all'interno della stessa costruzione che si sta realizzando. Poteva avere più ambienti e serviva come officina e, insieme, come deposito degli attrezzi di lavoro, anche perché spesso quegli attrezzi non appartenevano ai singoli manovali ma erano di proprietà del cantiere stesso oppure del committente.

Il cantiere, in questo senso, non riunisce solo le maestranze, ma pure il personale addetto all'amministrazione, cioè gli addetti al pagamento e al funzionamento dell'organizzazione stessa. Un altro dato da tenere sempre a mente è la straordinaria mobilità di tutte queste maestranze e specialisti; questo aspetto, in un certo senso, è implicito, perché quando un cantiere finisce va da sé che quelle professionalità debbano reimpiegarsi in altri cantieri. Può anche capitare però che finisca una certa parte di un certo cantiere, il che implicava veri e propri spostamenti e piccole migrazioni di taluni professionisti, con le famiglie al seguito, soprattutto dal XII secolo: in quest'epoca infatti si passa dal cantiere stagionale, cioè attivo fondamentalmente con la bella stagione e che si interrompe con l'arrivo delle piogge autunnali e delle nevi invernali, al cantiere fisso, che assume un nome proprio: *opus*, «opera», *oeuvre*, *Werk*, *Office of the Works*, *Hütte*, *lodge*, *loge*, oppure, secondo un'altra parola latina, *fabrica*, che diventa «fabbrica» in italiano e *fabrique* in francese. Si tratta letteralmente di una piccola impresa con locali fissi e riscaldati intorno alla quale vivono le famiglie delle maestranze, dunque con mercato, alloggi per mogli e figli, e il necessario codazzo di risse e sesso a pagamento che ciò comporta. Per esempio, all'esterno del cantiere del duomo di Milano vi era il fitto reticolo di case dove vivevano le maestranze del cantiere stesso, abbattute solo nel XIX secolo per «costruire» quello spazio che corre oggi intorno al duomo ambrosiano e che è ben noto a tutti.

Come erano gestiti economicamente i cantieri? Si usavano i libri contabili, di solito in duplice copia e con chiusura semestrale, oppure ordinati a seconda delle diverse voci: i forgiatori, i fabbri, i cordai, i carpentieri, la pietra, la calce, la sabbia e così via. Alla fine di ogni libro contabile erano calcolate e messe a confronto le entrate e le uscite, non sempre con una precisione assoluta, ma del resto ciò non accade così spesso nemmeno con i nostri *software* più sofisticati…

Quanto tempo richiedeva la costruzione di una cattedrale? Il pregiudizio moderno è lì dietro l'angolo, pronto a balzar fuori: «Ma ci avranno messo millenni quei barbari medievali…»; e si pensi per esempio ancora al duomo di Milano, proverbialmente pressoché infinito. Eppure basterebbe rifletterci appena un attimo e ci si renderebbe conto che quando si tratta di

opere monumentali di tali proporzioni i tempi sono necessariamente lenti e rallentati; e poi forse che i nostri cantieri sono tutti rapidissimi? Ma vediamo più da vicino qualche dato relativo al Pieno Medioevo.

Abbiamo un esempio straordinario che possiamo agevolmente porre in antitesi a quel pregiudizio di cui parlavamo: la cattedrale Notre-Dame di Soissons venne costruita in meno di quattro anni, tra il 1148 e il 1151, una rapidità davvero sbalorditiva e che comunque non fu un'eccezione del tutto isolata. Per esempio si può ricordare la chiesa di Saint-Bénigne a Digione, edificata in soli sei anni dopo un crollo avvenuto nel 1272. E se ci spostiamo sul *côté* dell'edilizia civile e in specie militare, scopriamo il caso altrettanto straordinario di Château-Gaillard, voluto da Riccardo Cuor di Leone per presidiare la Normandia contro il re di Francia Filippo II.
Appena tornato dalla terza crociata in Terrasanta e dalla prigionia in terra tedesca, Riccardo ordina l'inizio dei lavori nel 1195 e, nel 1196, gli vengono consegnate le chiavi: in circa un anno, la fortezza più imponente e moderna per l'epoca era stata realizzata con un *budget* enorme: 55.000 sterline, pari a 220.000 lire tornesi, la moneta di conto dell'epoca.
Facciamo giusto un raffronto: il re di Francia, in quegli stessi anni, fa costruire le mura di Parigi – due chilometri e mezzo di perimetro con sei porte fortificate – e spende 7.020 lire parigine, cioè 8.775 lire tornesi: un bel paragone che fa anche capire quanto fosse ricca l'Inghilterra già in quel periodo. Il che però non significa che tutto funzionasse nel migliore dei modi, perché, costruito così rapidamente, Château-Gaillard cadde dopo solo un anno di assedio nel 1204; insomma, come sempre la fretta si paga, e non è detto che i risultati siano ottimali.

Lo studioso tedesco Dieter Kimpel ha proposto una tripartizione delle tipologie di cantiere medievale.[19]

La prima tipologia include i cantieri estremamente veloci, capaci di sfruttare quella che è stata chiamata la «razionalizzazione delle imprese di costruzione» dei secoli XII e XIII e che raggiunge il massimo di efficacia nel XIII secolo. Esempio principe ne è l'attività edilizia che il regno di Francia riesce a sviluppare sotto Filippo II (1180-1223): in circa venticinque anni vengono costruite non meno di diciotto fortezze regali, il che

presuppone un'eccezionale standardizzazione di metodi, risorse, macchinari e professionalità.

Il secondo tipo di cantiere è definito «a velocità moderata ma continua»: è legato a committenti che dispongono di un introito annuale continuo e che pertanto possono permettersi un passo lento ma costante nel tempo.

La terza tipologia di cantiere è formata da una commistione dei primi due tipi, come per esempio nel caso di Milano: la cattedrale ambrosiana beneficia di tanto in tanto di grandi impulsi per poi rallentare il proprio ritmo per molti decenni. Simili i casi delle cattedrali di Colonia e di Amiens.

Sulla velocità del cantiere influisce poi un altro elemento rilevante, ovvero la qualità dell'ornamentazione – vale a dire delle pitture, sculture e così via – che abbellisce la cattedrale. In effetti, non tutti gli artisti sono così rapidi e così abili come li si vorrebbe, senza dimenticare che, se non li si paga nei tempi concordati, può ben essere che la loro mano rallenti… Insomma molti elementi concorrono ad accelerare o rallentare il cantiere.

In generale, comunque, per il Pieno Medioevo si può parlare di una «ottimizzazione della qualità del lavoro» e della resa relativa, anche per il nostro cantiere.
Le maggiori innovazioni cominciano ad apparire già dal 1030. Il cantiere di riferimento è di aria tedesca, a Spira: è lì che comincia ad affermarsi la tecnica dei grandi «conci». Si inizia cioè a ordinare grandi pezzi di pietra già tagliati nella cava come li si vuole per la costruzione, conci che vengono quindi trasportati sul cantiere già pronti per l'uso.
Il trasporto – che avveniva soprattutto, come già sappiamo, per via fluviale – era spesso esentasse, perché molte volte sui materiali destinati alla cattedrale compariva una scritta poi divenuta un tipico modo di dire: AUF oppure AUFO, ovvero *ad usum fabricae* e *ad usum fabricae opus*, cioè «opera per l'uso della fabbrica», il che garantiva il trasporto esente da tasse.
Un'altra grande tappa di quel processo di razionalizzazione di cui stiamo parlando si ha tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII a cominciare dalla

Normandia, dove l'opera muraria – cioè letteralmente i muri delle cattedrali – torna a essere, come nell'antichità greca e romana, ben livellata e formata da pietre più maneggevoli. È una tecnica che si afferma già in epoca romanica e che diventa poi determinante per lo sviluppo del gotico, con il cantiere di Saint-Denis (circa 1130-1140).
È qui che si ha un ulteriore e decisivo passaggio razionalizzante, perché dalla cava arrivano direttamente materiali *en-délit*: si tratta di monoliti ortostatici, il cui impiego massiccio rende possibile, tecnicamente parlando, l'assottigliamento dei muri e l'apertura in essi di spazi per le vetrate, con il conseguente alleggerimento dei pilastri portanti. L'ultimo passaggio di questa ottimizzazione della resa del lavoro concerne la soluzione dei problemi nei giunti murali che tali grandi pietre pretagliate in cava generavano, dal momento che gli ordini trasferiti dal cantiere alla cava riguardavano solitamente solo le misure relative alle basi delle pietre. Grazie alla progettazione e all'ordinazione di pezzi esattamente predefiniti anche in altezza – un processo chiamato tecnicamente da Kimpel *Lagerfugenplan*, «prefabbricazione a pari livelli» – l'opera muraria diventa ancora meglio livellata.

Ma quali strumenti si utilizzavano per quegli stessi muri e quelle stesse pietre?
Per la muratura vi erano strumenti come la cazzuola, il martello, la squadra – di solito in legno –, il filo a piombo, il livello, il mortaio con la relativa pala e il tubo che serviva a portare la malta in luoghi specifici.
Gli scalpellini utilizzavano martelli e asce in pietra, mazze, magli, ceselli, punteruoli, squadre e compassi – compreso il compasso di precisione –, paletti graduati per la misurazione, dime – cioè sagome – e sgabelli per sedersi, che potevano essere a una, tre o quattro gambe.
I carpentieri usavano asce, accette e seghe varie. I materiali erano trasportati con vassoi da muratori in legno, oppure con il paniere – utilizzato da due manovali –, carriole e carretti; erano poi alzati con gru, tralicci e ruote a movimento animale. Tutto ciò dava vita alla cattedrale, ma secondo quale linea guida?

Veniamo dunque all'ultimo aspetto del cantiere medievale, forse il più importante, ovvero la progettazione.

La prima constatazione è che purtroppo non abbiamo molte tracce documentarie, per una serie di ragioni: anzitutto per le perdite della documentazione dovute al tempo e all'incuria; in seconda battuta per il riutilizzo dei materiali di supporto (in effetti la pergamena, un materiale costoso, era talvolta riutilizzata raschiando il disegno precedente; peraltro si usavano anche altri supporti, come ossa di animali nel Nord Europa, per esempio in Irlanda, oppure tavolette cerate, deperibili per definizione); ma c'è una terza ragione da considerare, probabilmente la più rilevante, e cioè il fatto che la maggior parte dei disegni medievali erano eseguiti direttamente sul supporto finale. Si pensi alle sinopie per i mosaici e gli affreschi oppure agli schizzi a carbone per i dipinti su tavola, oppure, nell'ambito della miniatura, i disegni preparatori a stilo e a penna che finiscono ovviamente sotto la miniatura stessa, scomparendo di fatto. Il disegno preparatorio, però, era certamente utilizzato, come sappiamo chiaramente da quello straordinario *Libro dell'arte* che un abitante di Colle Val d'Elsa, il pittore e trattatista Cennino Cennini (1370-1440), scrive tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV e grazie al quale scopriamo molto sulle tecniche e sui metodi artistici dell'epoca.

Concentriamoci ora sul disegno architettonico, cioè quella «rappresentazione bidimensionale grafica – come ha scritto Valerio Ascani[20] – di un edificio, o di una sua parte, che ha intenti progettuali, dimostrativi, didattici o ancora di studio e di sperimentazione architettonica». In questo senso il disegno architettonico si distingue dall'architettura raffigurata, perché riporta una serie di «particolari qualificanti», per esempio il rapporto di scala oppure segni convenzionali interpretabili solo dagli addetti ai lavori.
Come si costruiva dunque nel Medioevo, e tenendo conto della situazione post-caduta dell'Impero romano nel 476? Essenzialmente il maestro di cantiere dei secoli altomedievali e poi dell'inizio del Pieno Medioevo riportava sul terreno, debitamente preparato, la pianta in scala 1:1; tracciava cioè la pianta direttamente sul terreno di edificazione per mezzo di corde e paletti, utilizzando due sistemi: quello della quadratura e quello della triangolazione, quest'ultimo soprattutto per gli sviluppi verticali, anche se doveva essere usato con prudenza, perché poteva dare luogo a proporzioni numeriche irrazionali, chiamate numeri *surdi*, «assurdi». I

dettagli erano poi tracciati in un secondo momento, con assicelle e grandi compassi, ma la maggior parte veniva definita solo durante la costruzione.

Alla fine del XII secolo e soprattutto con il XIII la progettazione prende sempre più piede – si ricordi quel processo di razionalizzazione citato in precedenza – e si diffonde l'abitudine di preparare il progetto in scala con incisioni su pietra che talvolta sono conservate ancora oggi, almeno parzialmente: è il caso straordinario della Liebfrauenkirche di Treviri.
In seguito compaiono sagome per i profili di pilastri, costoloni e altri elementi ancora, che possono essere realizzate con materiali come il legno o la tela di canapa e che vengono chiamati in inglese *molds*, in francese *molles*; le vediamo raffigurate per esempio su alcune vetrate a Chartres.
Il passaggio successivo fu la progettazione su pergamena, in scala ridotta. L'esempio più precoce (seconda metà del XIII secolo), ma anche completo, è quello relativo al duomo di Strasburgo, dove le grandi dimensioni dei disegni non comportano una trascuratezza dei particolari, che anzi erano discussi direttamente dalla riunione degli architetti preposti al cantiere durante l'esposizione dei disegni stessi. Un altro bell'esempio è la cosiddetta «pergamena senese», cioè il prospetto di campanile che si conserva a Siena e che è di ispirazione, anche se forse non di realizzazione, di Giotto, in scala di 1:48, cioè la più comune per i disegni architettonici italiani.
Alla fine di questo processo troveremo un vero e proprio catalogo edilizio, vale a dire pagine e pagine di pergamena sfogliate dai committenti per scegliere la parte di edificio da far realizzare, come per esempio quelli della famiglia dei Keldermans, attivi tra l'Olanda e il Brabante, oppure della famiglia sveva dei Parler.

L'ultima tipologia progettuale da citare è quella che si trova per esempio a San Petronio a Bologna, dove viene realizzato un modello fisico in scala 1:12, e in muratura, della cattedrale stessa, destinato a essere distrutto una volta terminato il cantiere.

[18] V. Ascani, *Cantiere*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Treccani, Roma 1991-2002, IV, p. 159.
[19] D. Kimpel, *I cantieri*, in *Arti e storia nel Medioevo*, cit., I, pp. 171-197.
[20] V. Ascani, *Disegno architettonico*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit., V, p. 668.

11
Gli artisti

Chi erano gli artisti, anzi i geni che innalzarono le cattedrali? Ma – chiediamoci prima ancora – è corretto usare la parola «artista»? Cos'è, chi è un artista?

Per rispondere prendiamo la *Bohème* di Puccini, atto primo, soffitta d'una casa parigina, con Rodolfo, protagonista maschile, che prende la sua bella per la mano: «Che gelida manina! Se la lasci riscaldar. […] Aspetti, signorina, le dirò con due parole chi son. […] Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo. In povertà mia lieta scialo da gran signore, rime ed inni d'amore. Per sogni, per chimere e per castelli in aria l'anima ho milionaria». Il poeta Rodolfo seduce la bella Mimì con il luogo della sua vita quotidiana – la soffitta che è sì male in arnese, ma anche luogo a metà strada fra la terra e il cielo – e insieme con la letizia che gli viene da una povertà che in realtà è ricca, perché Rodolfo si nutre di poesia e cioè vive d'arte.
È questa, credo, l'immagine più diffusa oggi dell'artista, quella cioè di un uomo geniale, i capelli arruffati, il quale vive al confine tra la normalità e un altro mondo, appunto quello del genio, un essere che si nutre dell'arte in quanto tale, un uomo «ricco d'arte» e che molto altro non desidera. Insomma genialità, eccentricità, autonomia e assolutezza sono le caratteristiche che noi oggi attribuiamo all'artista, e in questo senso il primo artista vero – e quindi moderno – sarebbe stato Michelangelo, nel Rinascimento, ovvero una volta tramontato il «buio» Medioevo. Ma che fine fa appunto l'epoca medievale in una simile visione? Qual è la sorte delle nostre cattedrali?

Scopriamo anzitutto che, nel Medioevo, la parola «artista» non esisteva. C'erano le «arti» – suddivise in liberali e meccaniche, come già sappiamo

– ma mancava la parola «artista»; per indicare quel tipo di uomini si usava un altro termine che, solo a prima vista, suona simile: *artifex*, «artefice», ovvero «colui che fa arte», intendendo però le arti meccaniche. La differenza è fondamentale: in questo campo il Medioevo eredita un pregiudizio antico e pagano, secondo cui quel tipo di attività umane faceva parte delle arti inferiori, corporali, terragne, distinte dalle arti liberali, le arti del pensiero coronate dalla filosofia e dalla teologia.
In effetti già sappiamo che una linea di demarcazione netta divideva le maestranze attive nel cantiere della cattedrale: da una parte vi erano gli scalpellini e dall'altra gli scultori. Da un lato vi sono cioè le maestranze più o meno generiche e che comprendono muratori, scalpellini, manovali, carpentieri, vetrai, fabbri e idraulici; dall'altro le maestranze dedite alla decorazione, quelle figure che noi appunto chiameremmo artisti: pensiamo ai pittori, ai marmorai, ai mosaicisti, ai maestri vetrai, agli orafi. Al vertice di tutti questi uomini, poi, emergeva il progettista e direttore dei lavori, in una parola l'architetto. Dobbiamo dunque capire meglio quale significato di civiltà si cela in questa tripartizione funzionale.
Prima però sgombriamo il campo da un altro pregiudizio, sempre originatosi nel Rinascimento, secondo il quale le «arti maggiori» sarebbero solo la pittura, la scultura, l'architettura, mentre tutto il resto sarebbe «arte minore». Ebbene, la percezione dell'uomo medievale non soffriva di questo schematismo: egli poteva commuoversi davanti a una vetrata o a un'opera di oreficeria tanto quanto di fronte a un'opera in pietra.

Ma torniamo al punto centrale: cosa distingue l'intreccio tra *opus*, l'«opera d'arte», e la capacità dell'artista, la sua *sapientia*, con tutte le implicazioni di cultura che ciò comporta? L'Antico Testamento consegna ai cristiani del Medioevo un modello artistico per eccellenza, quello di Bezaleel, autore materiale dell'arca dell'Alleanza (*Esodo*, 31,16): «Il Signore parlò a Mosè e gli disse: "Vedi, ho chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri [...]. L'ho riempito dello Spirito di Dio, perché abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per concepire progetti e realizzarli in oro, argento e rame, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro. Ed ecco, gli ho dato come compagno Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho

infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato"». È un passo fondamentale, perché mostra che nel lavoro dell'artista c'è una volontà divina. E peraltro in compagnia, cioè nelle quattro mani di Bezaleel e di Ooliab: i loro corpi e le loro anime sono pieni dello Spirito di Dio, che serve a concepire e a realizzare l'arte. Nella tradizione biblica – uno dei pilastri culturali e spirituali del Medioevo – vi è insomma una benedizione speciale, anzi una vera e propria elevazione degli artisti da parte di Dio, e che spazia dalla pietra al legno, dall'oro al rame, e così via, lungo tutte le possibilità di espressione artistica.

Inoltre il retaggio biblico medievale non si ferma con l'Antico Testamento, ma si rifrange anche nel Nuovo Testamento: è qui che troviamo l'altra grande figura di artista che i cristiani del Medioevo ottengono in eredità, ovvero l'evangelista Luca, il quale – secondo una tradizione che si afferma sempre di più dai secoli VIII-IX, non a caso in connessione con la questione dell'iconoclastia, che vedremo nel capitolo 14 – diventa simbolo e protettore dei pittori e, per estensione, degli artisti. È in questi secoli infatti che si comincia a sostenere che Luca – il quale non era stato uno dei primi discepoli di Cristo e che era imbevuto di cultura greca – avrebbe dipinto le prime «icone», raffigurando la Vergine e il Figlio, cioè appunto Cristo. E alcune di queste sarebbero state conservate a Roma e a Costantinopoli. Ma perché si scelse Luca in questo contesto? Sappiamo che sapeva scrivere, dal momento che redasse un Vangelo, ma dipingere non è forse altra cosa? Sappiamo anche che era medico, altra professione che apparentemente ci porterebbe lontano dalla pittura. Tuttavia, a ben guardare, le cose stanno diversamente, perché c'è un'affinità professionale tra il medico e il pittore: entrambi infatti devono possedere conoscenze nei campi della botanica e della chimica, il medico per poter curare e il pittore per confezionare i colori con cui dà vita alle proprie opere. Vi è poi un altro elemento celato dietro questo patronato che san Luca riveste per i pittori, un elemento teologico e culturale in senso lato, perché il suo Vangelo insiste fortemente sulla dimensione della testimonianza storica della vicenda di Cristo, e dunque la manifestazione della Parola di Dio attraverso il Verbo, cioè Cristo stesso, era garantita dai testimoni oculari citati da Luca e dalle ricerche condotte da lui stesso in prima persona; in tal modo, parallelamente, il fatto che Luca diventi il protettore dei pittori

permette di associare la testimonianza scritta alla testimonianza visiva, oculare, per dir così, di Cristo. San Luca diventa così il patrono di molte confraternite e gli *artifices* diventano «manifestatori del sacro», evangelizzatori *quodam modo*: è un passo decisivo nella nobilitazione del lavoro artistico da parte della civiltà europea medievale.

Torniamo ora alla domanda al centro di questo capitolo: c'erano o non c'erano artisti nel Medioevo? La prima considerazione da fare è che il Medioevo non difetta affatto di personalità artistiche. Qualcuna l'abbiamo già conosciuta – pensiamo al *magister faber* Vuolvinio, autore del paliotto di Sant'Ambrogio a Milano, giusto per fare un esempio – e ne conosceremo altre; ma proviamo piuttosto ora a reimpostare la questione: può esistere l'arte, anzi la grande arte, senza il genio solitario, il titano che sfida tutto e tutti, senza l'artista come l'abbiamo un po' in mente noi? Ebbene il Medioevo ci dice che un'arte del genere è possibile, e di altissimo livello.

Non scomodiamo il mito romantico di un'arte come impresa collettiva e volutamente anonima, però c'è un dato costante che emerge quasi con melodica insistenza, come un *refrain*, dalle fonti medievali: può esistere un'arte come servizio prima che come autoaffermazione. È possibile ripensare l'arte come mestiere e insieme come offerta, come tecnica e come lode, come ringraziamento. In questa prospettiva la bellezza si unisce alla semplice gioia di vivere, che è cementata da una scommessa positiva sulla vita, come abbiamo visto implicitamente sino a qui: per erigere una cattedrale, per i tempi e i costi di cui l'impresa necessita, deve preesistere una positiva scommessa sul futuro, perché al fondo di questo secolare sforzo per partorire bellezza a livello di un continente geografico, culturale e mentale, c'è anzitutto un gesto e un anelito di amore, una *caritas* che è verso il creato e il suo Creatore. Lo ha detto magistralmente Agostino d'Ippona: *Non possumus amare nisi pulchra*, «non possiamo amare se non ciò che è bello» (*De musica*, VI,13,38). È solo in seno a questa prospettiva che possiamo tornare a guardare da vicino questi muratori sudati, questi scultori, manovali, decoratori, questi *artifices* che hanno innalzato le cattedrali.

A cominciare dal lessico: Isidoro di Siviglia, grande vescovo della Spagna visigotica tra VI e VII secolo, sintetizza in un'opera straordinaria, le *Etimologie*, quasi tutto il sapere antico, e così descrive i muratori, attori primi nel cantiere medievale: *Maciones dicti sunt a machinis, in quibus insistunt propter altitudinem parietum*, i «*maciones*, i muratori, sono chiamati così a causa delle macchine a cui si appoggiano per l'altezza delle pareti». La parola *macio*, «muratore», è dunque connessa alla *machina*, nel senso di «impalcatura», nesso etimologico peraltro criticato da chi rileva piuttosto una radice altogermanica, *makjo*, «fare, costruire», da cui anche l'inglese *to make* e il tedesco *machen*. Di certo la parola che usa Isidoro finisce per dare forma ad alcune altre parole nelle lingue moderne, come l'inglese *mason* o il francese *maçon*. In Italia, specie in area longobarda, questo etimo si interseca con un altro problema, quello dei cosiddetti *magistri comacini* o «maestri comacini».

Il primo a porre il legame tra i «comacini» e la regione di Como è, nel Settecento, Ludovico Antonio Muratori: l'idea si radica tra Otto e Novecento e ancora oggi molti sono convinti che i maestri comacini fossero originari di Como e dintorni; ma forse – come ha puntualizzato Carlo Tosco[21] – «comacini» deriva ancora una volta dal nostro Isidoro di Siviglia e dalla sua espressione *cum machinis*: «commacini», poi «comacini», dunque. Il che peraltro non significa privare completamente quella regione – compresa tra i laghi Maggiore, di Como e Ceresio – d'una *sapientia* artistica relativa proprio ai secoli che ci interessano più da vicino: sempre in quell'area – e questa volta il riferimento topografico è sicuro – sono del resto presenti i «maestri campionesi», che derivano dall'attuale Campione d'Italia, attivi a Modena, Bergamo, Monza, Milano, Varese, Lugano e il Ticino in genere (che era allora sotto la diocesi di Como), la Svizzera interna e altre zone ancora, fra il XII e il XIV secolo. Tra le figure più note di questi costruttori e scultori «da Campione», ricordiamo almeno Anselmo (ca. 1130-ca. 1185), responsabile del cantiere del duomo di Modena e autore del celebre pontile interno; Bonino, che impostò e parzialmente eseguì il monumento a Bernabò Visconti (ora presso il Castello Sforzesco di Milano) e l'arca di Cansignorio della Scala a Verona (1370-1376); e Matteo, che ideò la facciata a bande bianche e verdi (insieme ad altre parti) del duomo di Monza.

Ma v'è ancora altro da dire a proposito di quello sforzo comunitario che è la cattedrale. Perché questa riforma culturale si producesse, perché gli *artifices* diventassero artisti pienamente, non bastarono dunque pochi uomini di genio, anche se ve ne furono e per niente pochi. Ciò che bisogna capire è che tutto ciò si produsse grazie alle «confraternite», chiamate anche «gilde», «arti», «corporazioni», cioè associazioni di persone che svolgevano lo stesso mestiere. Si tratta di un fenomeno tipicamente cittadino e dopotutto non dobbiamo mai dimenticare che la cattedrale è parte rilevante e integrante della *civitas*, della «città» medievale. Queste corporazioni riuniscono cittadini accomunati dall'appartenenza non tanto a una stessa parte di una città, come accade per gli abitanti di un quartiere, ma a una medesima professione. Così accanto alle «arti» dei lanai, pellai, macellai, gioiellieri e così via, sorgono le corporazioni dei pittori, vetrari, orefici, anzitutto per tutelare i propri iscritti e la qualità del loro lavoro. Vi erano infatti controlli ferrei sulle materie prime impiegate, così come sugli strumenti e le tecniche del lavoro, e per una ragione molto semplice: si doveva scongiurare il proliferare di falsi e imitazioni, che avrebbero fatto perdere guadagni alla corporazione stessa, oltre che intaccarne il prestigio.

Le corporazioni erano organizzate in maniera gerarchica: al vertice si trovavano i maestri, a livello subordinato gli apprendisti, infine i semplici lavoranti. Questa struttura consentiva di equilibrare i rapporti di forza interni e insieme di tutelare le esperienze accumulate nel tempo, perché permetteva un apprendistato adeguato, variabile in durata a seconda delle confraternite e delle regioni. I nuovi iscritti insomma si trovavano di fronte una vera e propria scuola di apprendistato che di solito, per i decoratori delle cattedrali, durava cinque o sei anni, un periodo di formazione garantita al nuovo aderente. In quel lasso di tempo l'apprendista doveva ruotare nelle varie specializzazioni previste dal suo lavoro e in tal modo acquisiva la pratica di tutti gli strumenti e le varie macchine usate all'interno della propria corporazione; acquisiva inoltre un discepolato teorico almeno per la geometria, il che significa che le corporazioni furono essenziali anche per il formarsi, consolidarsi e diffondersi di una cultura cittadina laica che, oltre al saper fare, sapeva ragionare sul sapere stesso.

Insomma il cantiere della cattedrale, inserito nell'originario contesto cittadino, diventa la fucina di una nuova società, dove il lavoro manuale trova riscatto dall'ombra in cui era stato confinato dal pregiudizio antico, impeciato di schiavitù e bassezza. Il risultato più prezioso che nel corso dei secoli ottengono schiere e schiere di *artifices*, di generazioni di maestranze per lo più ignote, non è soltanto il pane quotidiano, pur contrattualizzato e rendicontato, ma è soprattutto l'elevazione progressiva del loro riconoscimento sociale.

Il culmine di questo processo sociale e culturale si ha con l'evoluzione in committenti di quelle stesse confraternite, che diventano capaci di ordinare – oltre che di creare – opere d'arte: non è un caso se proprio tra il XII e il XIII secolo si affermano, nelle sculture dei portali e dei capitelli delle cattedrali, i «cicli dei mesi». Pensiamo per esempio a Parma con Benedetto Antelami, oppure alla cattedrale di Ferrara, dove una mano ignota ma sopraffina compie lo stesso miracolo artistico, o ancora a Santiago, dove l'antico *artifex* si autorappresenta a fianco dei profeti, dei santi e di Dio: è un'altra conquista suprema dell'uomo medievale, che si concepisce e rappresenta come partecipe della Redenzione, che scolpisce la storia dell'uomo a fianco della storia di Cristo, cioè della divinità. Perché l'uomo redento da Cristo riscatta la storia stessa.

[21] C. Tosco, *Gli architetti e le maestranze*, in *Arti e storia nel Medioevo*, cit. II, pp. 52-53.

12
L’architetto medievale

Ci sono due ultime figure su cui dobbiamo ora soffermarci: chi regge il cantiere e, soprattutto, chi inventa e progetta la cattedrale?

A reggere il cantiere è il *proviseur*, detto anche *maître de la fabrique*, oppure *operaius* per antonomasia. È il contabile incaricato dai committenti ma, dalla metà del Trecento, lo stesso termine latino finisce con l’indicare l’architetto posto a capo dei lavori, di solito chiamato *magister operis* o appunto *maître d’oeuvre*, «maestro d’opera». Tra costui e gli scalpellini e i muratori può esservi la figura intermedia dell’*appareilleur*, che assiste l’architetto e ne diventa il sostituto in caso di assenza. Studi recenti hanno mostrato come spesso all’architetto competesse la fase di progettazione, mentre all’*appareilleur* l’applicazione degli schemi fornitigli appunto dal superiore. Ciò implica che l’*appareilleur* stesso conoscesse almeno la geometria e il disegno architettonico, oltre a possedere le qualità necessarie a far lavorare un ampio numero di uomini.

A questo punto possiamo concentrarci sulla figura principe del cantiere stesso: l’architetto, che in fondo è artista tra gli artisti, anzi è l’artista che dirige gli altri artisti.
E per parlare adeguatamente degli architetti medievali dobbiamo tornare ancora una volta all’inizio di tutto, a quel 476 d.C. in cui scompare l’Impero romano d’Occidente e di colpo si interrompono la grande committenza pubblica e privata e la grande tradizione scolastica, quella che aveva formato l’architetto romano tipico e che aveva trovato nell’opera di Vitruvio, nel I secolo a.C., la sua sintesi teoretica più alta. Tutto ciò di fatto termina in Occidente – non nell’Oriente cristiano – con il crollo dell’Impero, pur con le consuete eccezioni. Quando riappare dunque nell’Europa occidentale? Secondo la solita e trita vulgata, figure

vere di architetto, cioè in senso completo e superiore, sarebbero ricomparse solo con il Quattrocento, cioè con il Rinascimento italiano ed europeo; sarebbero solo Brunelleschi, Alberti e poi Michelangelo e altri ancora a ridare nobiltà vera alla figura dell'architetto e quindi, in generale, alla figura dell'artista. Insomma, il solito «buio Medioevo», un pregiudizio che non ci stancheremo mai di risottoporre a verifica, e non perché ci piace demolire ma perché, al contrario, amiamo riedificare.

Ebbene, certamente il contesto culturale, sociale, politico ed economico dell'Europa dell'Alto Medioevo non è precisamente facile; il che però non significa che almeno presso gli spiriti più illuminati dell'epoca venisse meno la percezione netta di quel legame che esiste tra l'architettura e la civiltà.
Per esempio rimane l'ammirazione per le opere architettoniche del passato romano, insieme alle responsabilità storiche che competono ai distruttori, un giudizio che emerge con una chiarezza esemplare da una lettera che Belisario, il grande generale di Giustiniano, scrive al suo avversario, il re dei goti Totila. Belisario esorta Totila a salvare gli edifici di Roma, che il re barbaro minacciava di distruggere, così scrivendo: «Gli uomini saggi e che apprezzano le leggi del vivere civile sono soliti rendere adorne di belle opere d'arte le città che non ne possiedono. È costume invece degli uomini stolti derubarle dei loro ornamenti, tramandando così ai posteri senza vergogna il ricordo della loro barbarie». E Totila si fermò.

Insomma, almeno a un certo livello, la coscienza del ruolo civile svolto dall'architettura e dall'arte permane. Nel contesto del passaggio tra Tardoantico e Alto Medioevo, dominato da incertezza, violenza e distruzioni, l'ultimo grande edificio costruito in Occidente, semi-pubblico e semi-privato, è il mausoleo di Teodorico a Ravenna; in seguito prende sempre più piede la pratica del reimpiego, ovvero il riutilizzo del materiale e delle opere d'arte realizzate nel glorioso passato romano. Pur così ridimensionata, tuttavia, l'architettura resta un fattore di privilegio e di potere per l'élite dei regni romano-barbarici che si affermano in Europa; nelle fonti dell'epoca traspare con sempre più ammirazione ed evidenza il rispetto per l'arte di costruire *more romano*, «secondo il costume romano»,

cioè in muratura, per contrasto al *more germanico*, la tradizione germanica, che è sostanzialmente in legno.
E proprio su questo punto dobbiamo fare una prima e rilevante sosta, perché la lenta, ma altrettanto certa, ripresa dell'architettura muraria, per di più in ambito germanico, cioè ben oltre i limiti dell'antico *limes* romano, è uno dei segni inequivocabili della paziente ma efficace opera di acculturazione che il cristianesimo medievale opera presso i vincitori. È la stessa cosa che accade per i libri e la cultura della parola: i barbari che vengono dal Nord sono dominati da una cultura orale e si convertono alla scrittura grazie al cristianesimo: come dagli idiomi barbari passano al latino, così dal legno passano alla pietra. Insomma l'architettura è anche un elemento chiave del processo di civilizzazione di quei popoli: in un lento progresso che avviene per imitazione, per insegnamento e infine e soprattutto per assimilazione, Roma e la sua cultura tornano a vivere. Così non sorprende più di tanto che nel IV Concilio di Toledo – e siamo solo, per così dire, nella Spagna visigotica dell'anno 633 – a fianco di questioni teologiche ci si occupi anche delle norme per costruire chiese e cattedrali.

La citazione toledana ci permetta di tornare ancora una volta a Isidoro di Siviglia e alle sue *Etimologie*, dove egli dà la prima definizione compiuta di architetto nella cultura medievale: *Architecti caementarii sunt qui disponunt in fundamentis*, «gli architetti sono i cementari – *caementa* sono le malte – che dispongono *in fundamentis*, che si occupano delle fondamenta». Sono dunque distinti dai muratori, ovvero coloro che innalzano le pareti. L'architetto, in questa etimologia, è tecnicamente abile, perché si occupa di ciò che deve sorreggere tutto il resto, ma allo stesso tempo è qualificato teologicamente perché, come scrive Paolo nella *Prima lettera ai corinzi*, «il fondamento è Cristo stesso» (3,10-11). Tuttavia qui non troviamo ancora il nostro architetto, perché appunto si occupa di cose collegate con le arti meccaniche.

Poi, nel regno longobardo e soprattutto in quello franco, l'architettura di committenza episcopale e regia torna a essere tenuta in gran conto: pensiamo per esempio alla cappella palatina di Aquisgrana per l'Impero carolingio, ma ricordiamo almeno la pianta – su pergamena – del monastero di San Gallo, in Svizzera. Certo, non si tratta di una cattedrale

ma di una abbazia e, come è stato notato, si dubita persino che si trattasse di un progetto esecutivo, cioè volto alla realizzazione pratica. Ma la sua eccezionalità – con tutti gli edifici connessi all'abbazia e programmati in fase concettuale – sta proprio nel suo essere modello ideale, che è concreto e nel contempo disgiunto dalla contingenza. Insomma, è il segno che si torna a immaginare l'architettura, a pensarla su un piano intelligibile prima che sensibile.

È proprio in questo contesto che l'architetto riemerge e ne sono segno inequivocabile le epigrafi – cioè le iscrizioni su pietra – che dalla fine dell'XI secolo si intensificano nelle cattedrali per celebrare in maniera perpetua le qualità dei loro architetti.
In questo campo il primato compete all'Italia, con il nome di Lanfranco, l'architetto della superba cattedrale romanica di Modena, oppure con i nomi di Buscheto e poi Bonanno per Pisa, il primo paragonato a Ulisse e a Dedalo, mitico fondatore dell'architettura in virtù delle sue straordinarie capacità costruttive; *Dedalus alter*, «nuovo Dedalo», è definito anche Anselmo, l'architetto che contribuisce in maniera determinante a ricostruire Milano dopo la distruzione patita per volere del Barbarossa nel 1162.

Infine, con il Duecento, si ha lo scatto definitivo. Un testimone d'eccezione di questo mutare radicale è il *Taccuino* di Villard de Honnecourt, conservato a Parigi e costituito oggigiorno da trentatré fogli di pergamena; venne redatto verso il 1225 nella Francia settentrionale, con intenti che sono chiaramente teorici da una parte e didattici dall'altra. Ora, questo taccuino, la cui pubblicazione alla metà del XIX secolo ha modificato radicalmente la nostra concezione dell'architettura medievale, contiene tra l'altro disegni architettonici come piante, alzati e particolari, oltre a raffigurare strumenti della pratica del cantiere della cattedrale. L'opera di Villard è una specie di taccuino di lavoro, una sorta di album che contiene appunto indicazioni tecniche per i costruttori ma anche esempi di iconografia per gli altri maestri che lavoravano sotto la direzione e il coordinamento dell'architetto. Insomma Villard sa ricostruire modelli, fare piante e alzati, teorizzare e spiegare, il tutto con una eccellenza tecnica e formale di cui potremmo dubitare l'esistenza nel

Medioevo, se non ci fosse lui. Ma proprio il fatto che quel taccuino esista ci induce a pensare che vi sia un difetto nella nostra documentazione, che siamo noi ad aver perso i documenti relativi a quella straordinaria stagione architettonica e artistica, anche perché, come già sappiamo, le corporazioni che erano preposte all'innalzamento delle cattedrali preferivano mantenere il segreto sulle proprie conoscenze.

Aggiungiamo ancora qualcosa: non solo Vitruvio viene riscoperto molto prima del Rinascimento, ma in genere tutte le arti meccaniche ricevono un nuovo riconoscimento sociale, come abbiamo visto. Il coronamento si ha di nuovo con Alberto Magno – metà XIII secolo –, maestro della scolastica universitaria, che scrive: «Le arti senza le scienze non possono esistere; come dice Vitruvio, è necessario che l'*artifex* sia un letterato esperto nel disegno e nella descrizione di figure».

E allora che fine fa il pregiudizio di noi moderni? La storiografia degli ultimi decenni ha ribaltato quella vecchia e stantia impostazione universitaria prima e scolastica poi: non è con il Rinascimento, non è con il Quattro e il Cinquecento che si afferma la figura grandiosa, autonoma e svettante del grande artista e del grande architetto. Questo miracolo, che è insieme culturale e sociale, avviene nel Medioevo, al più tardi tra XII e XIII secolo, rovesciando una volta per tutte, almeno fino all'epoca a noi contemporanea, quel pregiudizio antico e classico che vedeva l'arte pratica posta al di sotto delle arti liberali: perché, da semplice esperto di cantiere, l'architetto diventa un teorico, che è sì in possesso di una vasta conoscenza pratica, ma nel contempo sa dare forma *alla* materia, fondendo concezioni filosofiche e teologiche *nella* materia, concezioni che scopriremo alla fine del nostro pellegrinaggio; per il momento è sufficiente dire che, con il Medioevo, nasce un nuovo tipo di artista, posto a metà strada tra la matematica e la geometria applicata, tra la grammatica dei materiali e la logica dei significati. È il frutto maturo e saporoso del vecchio ma solido impianto del trivio e del quadrivio, coronato degli studi filosofico-teologici e maturato nella polvere del cantiere.

Non è un caso se in quest'epoca compare una nuova e inaudita raffigurazione della divinità: pensiamo alle miniature delle Bibbie dove

Dio, armato di quel compasso che è il simbolo per eccellenza dell'architetto, è intento a dar forma al cosmo, proprio come gli architetti nei loro cantieri – romanici prima e gotici poi – danno vita a quel cosmo in miniatura che è la cattedrale.

A coronare questa elevazione, che non è più ribaltabile, della figura dell'architetto arrivano nel 1204 le parole tracciate da un grande papa, Innocenzo III (1198-1216), uno dei più rilevanti pontefici della storia medievale e della storia della Chiesa *tout court*, per quanto un papa molto tormentato. Nel suo *Registro* – il primo registro, cioè la raccolta delle lettere ufficiali, conservatosi quasi integralmente nella storia dei papi – al volume V, foglio 131, troviamo scritto: *Mirabilis architectus Christus, Dei virtus et sapientia, domum sibi excisis columpnis septem et in fundamento se lapide primario collocato construxit*, ovvero: «Quel mirabile architetto che è Cristo, virtù e sapienza di Dio, tagliate sette colonne e posto se stesso come fondamento primario, costruì per sé una *domum*, una casa». Ma noi ben sappiamo che *domus* è sinonimo di «cattedrale» e dunque il fatto che quella parola, *architectus*, possa figurare lì, così in alto, cioè nella corrispondenza ufficiale di un papa, e soprattutto a fianco di Cristo, cioè di Dio, è il segno che si è passati dal semplice gesto, dalla semplice immagine – Cristo che fonda la sua Chiesa su quella «pietra» che è san Pietro – alla parola, si è passati al concetto e all'idea: prima di Brunelleschi e prima dell'Alberti e poi via via dei grandissimi Michelangelo, Borromini e tanti altri, prima del Rinascimento e di quella età boriosa che è l'Epoca Moderna, gli uomini del Medioevo avevano posto la pietra fondamentale: l'artista è divino, perché Cristo è un architetto, perché Dio è un artista.

13
La luce della vetrata

Riapriamo gli occhi davanti alla *Vierge bleue*, la «Madonna blu», che è forse la più bella e affascinante fra tutte le vetrate medievali. Lei se ne sta lì, ad alcuni metri di altezza, come sospesa in un cielo rosso; attorno arieggiano turiboli che stanno in una posizione letteralmente impossibile; sopra, la colomba dello Spirito Santo sembra planare su di lei, assisa in trono, come fosse anche lei in cattedra. D'altronde si trova nella sua cattedrale, a Chartres, nel cuore del regno di Francia, epicentro del culto mariano nel Medioevo, dove si conserva una reliquia preziosissima, la camicia della Vergine, quella che Maria indossava, secondo la tradizione, al momento del parto. Una sorta di «sindone» mariana, ma senza sangue e senza dolore. E lei se ne sta lì, in trono, regge in grembo il Figlio, lei che è «figlia del suo figlio», lei che è «vergine e madre», con quelle vesti azzurre che disegnano, anzi drappeggiano la sua regalità, come fosse fuori dal tempo. Milioni sono i pellegrini che giungono ai suoi portali, per ammirare, piangere e pregare, un culto ripreso anche in Epoca Moderna grazie a talune personalità come Charles Péguy. È dunque con pazienza di madre che ora lei ci consentirà di parlare di quelle tessere di vetro con cui è rappresentata, lì a Chartres.

Nelle parole di Enrico Castelnuovo[22] la vetrata è «un manufatto del tutto particolare, composto di vetri variamente colorati o monocromi, dipinti a *grisaille* («grisaglia» in italiano) e tenuti insieme da un reticolo di righelli di piombo» e infine montati su un telaio in ferro. Questa tipologia artistica si afferma potentemente nel XII secolo, al centro del nostro Pieno Medioevo e in Occidente, anche se forse le sue origini sono orientali.

Le prime attestazioni letterarie di vetrate si hanno già con il Tardoantico; per esempio Lattanzio scrive di alcune finestre «chiuse da un vetro

lucente», oppure da «pietre traslucide», e le paragona agli occhi del corpo umano. Il IV secolo, quello in cui muore Lattanzio, è lo stesso in cui l'imperatore cristiano Teodosio allontana i vetrai dalle città, perché ha timore degli incendi che possono generarsi dai forni necessari per il loro lavoro, ma anche per l'inquinamento che provocano. Nel VI secolo Gregorio di Tours ci racconta di un ladro che nottetempo scardina le finestre-vetrate d'una chiesa per fonderne il vetro, convinto di poterne ricavare preziosi metalli; ne deduciamo due cose: che l'intelaiatura di quelle vetrate era in legno e che erano percepite come beni preziosi.

Peraltro, per chiudere le finestre si ricorreva pure a mica, alabastro, tele cerate, scuretti di legno oppure grate metalliche, ovvero allo stucco. Resta tuttavia il fatto che la vetrata conosce in Europa occidentale una fortuna che non ha altrove, divenendo la tecnica pilota dell'Occidente; in altri termini la tecnica che assomma in sé, in un determinato momento della storia, tutte le innovazioni di una certa cultura e che è capace quindi di corrispondere in maniera nuova alle attese del pubblico; è il ruolo ricoperto in Oriente e in alcune regioni d'Italia – Venezia, Roma, la Sicilia, per esempio – dal mosaico, come abbiamo visto nel capitolo 4.
Un'ultima sottolineatura prima di proseguire: agli occhi di un uomo del Medioevo la vetrata non è affatto un'arte minore, è anzi un capolavoro senza tempo.

Ma come viene realizzata? La vetrata, come abbiamo accennato, è «una composizione di frammenti di vetro», solitamente colorati in maniera diversa, «posta a chiudere una finestra». I vetri sono riuniti secondo un disegno e sopra viene distesa una pittura monocroma, la grisaglia, «fissata stabilmente sul supporto grazie a una cottura a forno». I vetri vengono poi tenuti insieme da listelli di piombo e infine da un'armatura in ferro, grazie alla quale la vetrata è saldamente assicurata alla finestra (solitamente in pietra), per impedire che cada per via del peso.

La vetrata è di fatto, quindi, una «pittura fatta con il vetro», perché è essenzialmente composta da esso, ma nello stesso tempo è «una pittura stesa sopra il vetro», appunto grazie alla *grisaille*. In tal modo risponde a due funzioni primarie: la prima è decorativa, di abbellimento, la seconda è

architettonica. Da una parte, infatti, essa è per così dire una pittura luminosa, ma dall'altra è uno schermo translucido, che separa l'esterno dall'interno, è cioè parte intrinseca dell'architettura e in specie dell'architettura gotica.

Per scoprire più ancora da vicino come si realizzavano le vetrate nel Pieno Medioevo abbiamo poi un'opera straordinaria, il *De diversis artibus* ovvero *Intorno alle arti diverse*, stesa negli anni vicino al Mille dal monaco tedesco *Teofilus*, anche se il suo nome doveva essere *Rugerus*. È composta da tre libri: il primo dedicato alla pittura e alla miniatura, il secondo alla lavorazione del vetro e delle vetrate, il terzo alla lavorazione dei metalli e all'oreficeria. Come *Teofilus* segnala subito, l'*atelier* per il vetro, dove si realizza la materia prima, è spesso diverso da quello preposto alla realizzazione della vetrata; dunque abbiamo il «vetraio» da una parte e il «maestro vetrario» dall'altra.

Tali *ateliers* possono essere fissi o itineranti, ma i centri di produzione più famosi per la lavorazione del vetro si trovano in Francia, lungo la Senna, oppure in Germania, nel Basso Reno, perché è lì che si concentrano i boschi che contengono uno dei materiali necessari per realizzare questo «solido amorfo»: le foglie di felci o di faggio. In effetti è dalle ceneri delle foglie di questi alberi che deriva il vetro e quindi, indirettamente, la vetrata: il vetro è infatti una mistura per un terzo di sabbia di fiume, carica di silicio, e per due terzi di queste ceneri vegetali che contengono potassa e che dunque fungono da fondenti abbassando la temperatura di fusione della sabbia. Vengono poi aggiunti frammenti di vetro e anche tessere di mosaico ridotte finemente in polvere; il tutto viene infine raccolto in un recipiente e fatto cuocere in forno a circa 1.500 gradi. Il vetro che si ottiene in tal modo può variare molto a seconda della quantità di silicio presente nella sabbia oppure dall'uso delle felci o del faggio.
La colorazione si ottiene grazie a ossidi metallici aggiunti e a seconda dei tempi di cottura, variabili; per ottenere il rosso, per esempio, si utilizza il protossido di rame, per il verde l'ossido di ferro e così via.
Per realizzare le lastre di vetro si seguono due metodi differenti: soffiandole in cilindri poi tagliati per il lungo e distesi, com'è uso in Germania; oppure, secondo l'uso francese, a forma di dischi piatti ottenuti

per forza centrifuga, lavorando una bolla di vetro soffiato raccolta su una punta di ferro e fatta girare rapidamente di fronte al fuoco. Tutto ciò determina forti variazioni sul vetro: la struttura stessa, la disposizione delle bolle d'aria all'interno della massa, ma anche la differenza di spessore da una parte all'altra, con una conseguenza diretta sulla rifrazione della luce e l'intensità dei colori.

Fatto il vetro, si può passare a realizzare la vetrata. A cominciare dalla sua progettazione: il capomaestro vetrario prepara dunque il modello, solitamente su una tavola di legno liscia oppure sopra della stoffa o della pergamena, poi la carta o il cartone. La tavola – o comunque il modello di base – viene quindi spalmata di un fine impasto di gesso (presso il museo di Girona, in Catalogna, vi sono due frammenti superstiti di queste tavole, reperti straordinari); tale impasto viene poi tracciato con una punta di metallo, riga e compasso, per ottenere il disegno essenziale, il contorno delle figure che comporranno la vetrata. A questo punto, con una punta di stagno o di piombo vengono tracciate le linee, le ombre, le luci e i tratti principali delle immagini, in modo abbastanza accurato perché possano essere trasferiti sul vetro. Per indicare i diversi colori che dovranno essere resi con il vetro si utilizza un alfabeto speciale, costituito da lettere apposite per ogni colore. Fatto ciò, i singoli pezzi di vetro possono essere poggiati sulla tavola e con il gesso vi si riportano sopra i tratti e le linee che traspaiono dal disegno sottostante. Si passa quindi al taglio, che si esegue in base al modello stesso con un ferro rovente; infine i bordi vengono livellati con uno strumento *ad hoc*, il «grisatoio» o «topo», come lo chiama Vasari.

Tutto è ormai pronto per l'aggiunta della grisaglia, la tinta monocroma che viene messa sopra il vetro e composta in parti uguali da rame bruciato e polverizzato e da frammenti di vetro verde e di zaffiro greco – probabilmente un vetro azzurro di fabbricazione bizantina oppure veneziana – utilizzati come fondenti, schiacciati tra lastre di porfido e stemperati con estrema cura in vino e urina. I colori della grisaglia erano essenzialmente tre: il nero, il blu e il rossastro, cui si affiancò in seguito il verdastro. Il suo scopo era modificare parzialmente la tonalità dei singoli pezzi di vetro, dal momento che i vetri colorati assorbono la luce in

maniera difforme e vanno quindi armonizzati tra loro per ottenere un effetto che sia omogeneo rispetto all'osservatore; per certi aspetti questa fase è dunque simile alla pittura murale, e talvolta la grisaglia veniva stesa anche all'esterno, per ottenere effetti particolari a beneficio dello spettatore all'interno della cattedrale. Esisteva pure il processo di «pittura tolta», in altri termini l'asportazione della grisaglia stesa in maniera uniforme, soprattutto per ricavarne scritte e lettere. La grisaglia serviva però anche e soprattutto per delineare i contorni, i lineamenti del volto, le pieghe, i panneggi e per dare effetti di modellato, utilizzata per ogni colore in tre toni, per sottolineare le sopracciglia, il contorno degli occhi, le narici, il mento e le membra nude: «E la tua pittura» scrive *Teofilus* «sembrerà fatta con una varietà di colori, pur partendo da un unico colore».

A quel punto i vetri venivano rimessi in forno perché si stabilizzasse la pittura, a circa 600 gradi, una temperatura decisamente inferiore a quella necessaria per ottenere il vetro. Seguiva poi la fase, delicatissima, della «messa in piombo»: si utilizzavano doppi righelli di piombo, a gola profonda – visti in sezione hanno la forma di una H maiuscola, in cui le due ali sono ribattute verso l'interno per una migliore tenuta –, che avevano appunto la funzione di unire i pezzi di vetro e, nel contempo, sottolineare il disegno complessivo della vetrata, una funzione pertanto sia di schema lineare che di scheletro portante, statica e compositiva insieme. Infine la vetrata veniva fissata alla finestra grazie a un'armatura in ferro.

La vetrata è essenzialmente un'opera collettiva o per meglio dire comunitaria, come abbiamo già detto, frutto delle corporazioni e delle gilde dei maestri vetrari. Abbiamo anche visto che non dobbiamo preoccuparci troppo dell'anonimato di tanti artisti medievali, tuttavia qualche nome l'abbiamo ed è dunque giusto portarlo alla luce. Per esempio, ricordiamo Clemente *vitrearius carnotensis*, «vetrario di Chartres», oppure Leopoldo *frater*, probabilmente «fratello», cioè «monaco» di una chiesa cistercense, o ancora Pietro di Arras e *Stracolphus*, protagonista di un singolare racconto: siamo nei decenni iniziali del IX secolo, la cornice è quella di San Gallo, la famosa e potente abbazia sul lago di Costanza unita saldamente alla dinastia carolingia;

sotto le sue volte, passeggia l'imperatore Ludovico figlio di Carlo Magno, che già preti e monaci cominciano a chiamare il «Pio». D'improvviso l'imperatore vede un servo, misero nel portamento e nell'abito, si toglie il proprio manto e ne riveste *Stracolphus*, che si ritrova agghindato da re.
Ma per quale ragione? È forse solo il gesto magnanimo di un sovrano? No, c'è di più: perché egli era un *vitrearius*, e la sua arte aveva evidentemente colpito il sovrano tanto da indurlo a quel gesto generoso.

Esiste poi un'altra firma straordinaria, che emerge verso la metà del XII secolo, tra il 1150 e il 1160, ancora in area tedesca e precisamente nell'abbazia premostratense di Arnstein sulla Lahn, dove si conserva il primo autoritratto di un maestro vetrario, *Gherlacus*. Nella parte inferiore d'una vetrata eseguita da lui stesso campeggia infatti la sua immagine: manto azzurro e veste bianca, capelli fluenti e barba, naso un po' lungo e diciamo pure marcato, nella sinistra il vasetto del colore e nella destra il pennello, quasi a sottolineare il proprio gesto creatore. Anzi, pare quasi benedire e invece sta pregando, perché dalla *grisaille* che il suo pennello leva emerge una scritta stesa a semicerchio attorno a lui quasi fosse una «aureola di prestigio», come ha scritto Francesca Dell'Acqua:[23] *Rex regum clare Gherlacum propitiare*, «O re dei re, sii propizio a Gherlaco, luminosamente». Insomma *Gherlacus* ha potuto disegnarsi e autorappresentarsi dove di solito troneggiano i committenti: quanta autostima e coscienza in quel gesto, in quella elevazione del ruolo sociale dell'artista che già conosciamo e forse in quella ricchezza che una simile immagine sottintende, come qualche storico ha ipotizzato: perché *Gherlacus* potrebbe aver pagato di tasca sua la propria vetrata. Insomma, Gherlaco è una delle prime personalità artistiche della storia europea medievale, similmente al nostro Vuolvinio di Sant'Ambrogio a Milano.

Ma non abbiamo ancora detto tutto: perché cosa rappresentano, in ultima istanza, le vetrate medievali, per esempio quelle di Chartres da cui siamo partiti, ovvero oltre duemila metri quadri, cioè otto metri cubi circa, o venti tonnellate di peso lucente? Per Georges Duby «il santuario gotico si apre con la vetrata alla luce del mondo, offre agli sguardi l'immagine di un Dio incarnato» (*Prolusione* al Collège de France). E per Louis Grodecki «la finestra gotica non è l'apertura del muro, ma è il muro stesso in cui la luce

diventa forma della cattedrale».[24] È ciò che vedremo ancora meglio alla fine del nostro viaggio.

[22] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, Einaudi, Torino 1994, p. 214.

[23] In *Artifex bonus*, cit., p. 57.

[24] L. Grodecki, *Le vitrail et l'architecture au XII^e^ et au XIII^e^ siècle*, «Gazette des Beaux-Arts», VI s., 36/2 (1949), pp. 5-24.

14
La civiltà delle immagini

Come è noto a tutti, noi viviamo nella civiltà delle immagini. Ma ne siamo proprio sicuri? L'espressione «civiltà delle immagini» viene ripetuta spessissimo e del resto sembra evidente: non siamo forse circondati dalle immagini, da quelle su cellulari e personal computer alla televisione, alle pubblicità di grande formato sui muri delle nostre città? Certo, l'immagine campeggia, però, se ci riflettiamo almeno un istante, ci rendiamo conto che l'affermazione «la nostra civiltà è una civiltà delle immagini» non è tanto e solo banale, è soprattutto scorretta.
Come ha messo in luce Maria Bettetini,[25] solo in rari casi è l'immagine da sola, per così dire nuda, a farla da padrona; in generale infatti essa è associata a suoni e soprattutto a parole, cioè nella stragrande maggioranza dei casi non ci arriva in maniera isolata, al contrario è integrata da altri elementi che spesso sono più rilevanti dell'immagine stessa. Proviamo a pensare a una pubblicità completamente priva di scritte: qualcosa ci sfuggirà del suo significato. Oppure guardiamo una partita di calcio in televisione, magari di un campionato estero, senza commento sonoro e senza sapere che squadre siano in campo…

Ciò premesso, si può parlare per il nostro Medioevo di una «civiltà dell'immagine»? In senso più allargato, qual è il rapporto tra gli uomini del Medioevo e le immagini? Anche qui, a prima vista, si potrebbe rispondere superficialmente che, in un certo senso, il Medioevo si nutre di immagini. Pensiamo per esempio all'arazzo di Bayeux oppure al portale reale di Notre-Dame di Parigi o ancora ai paladini di Carlo Magno immortalati nelle vetrate della cattedrale di Chartres o ai codici miniati; non mancano insomma esempi noti anche al grande pubblico di straordinarie immagini medievali. E tuttavia, se prendiamo un grande autore del Medioevo che fu anche un grande santo, Bernardo di Clairvaux

(1090-1153), che è uno dei protagonisti dell'espansione dell'ordine cistercense nel XII secolo, troviamo scritto: «Cosa ci stanno a fare nei chiostri, davanti ai fratelli che leggono, quella ridicola mostruosità, quella mirabile e per così dire deforme formosità e formosa deformità, quelle immonde scimmie, quei feroci leoni, quei soldati pugnanti? Si potrebbe scorgere una pluralità di corpi sotto una sola testa e, viceversa, un solo corpo sotto molte teste».[26]
Bernardo incalza: «Tanta e tanto mirabile vanità di forme diverse appare dovunque, sembra dare più piacere leggere nei marmi piuttosto che nei codici e occupare l'intero giorno ammirando una per una queste immagini invece che meditare la legge di Dio. E se non si ha vergogna per queste vanità, non la si dovrebbe provare almeno per lo spreco di denaro?». L'invettiva di Bernardo è durissima e sembrerebbe in contrasto con quanto detto prima, ma il punto cruciale si trova in quel passaggio iniziale che recita: «Nei chiostri davanti ai fratelli che leggono», perché appunto, come suggerisce Bernardo, l'immagine non è asettica né muta, ma interseca gli occhi dello spettatore: è, in sintesi, il problema del pubblico, giacché il monaco è un tipo di spettatore molto diverso da altre tipologie. D'altronde lo stesso Bernardo, in un altro passo delle sue opere scrive: «Non permetterti di essere ignorante in fatto di bellezza, perché tu non sia sorpreso e sconvolto dal brutto».[27]

Asserito uno dei punti centrali del nostro discorso, cioè il rapporto tra l'immagine e il pubblico, possiamo passare a esaminare rapidamente quale fu l'eredità culturale connessa all'uso delle immagini che il Medioevo eredita da un canto dall'antichità classica e greca in specie, e dall'altro dalla tradizione biblica.
La Grecia classica svalutò e, nel contempo, promosse la fabbricazione di pitture, sculture e in generale immagini. In effetti, da un lato, il grande Platone (428-348 a.C.) condanna le immagini, chiamandole «ombre di ombre» oppure «copie di copie»; secondo il filosofo ateniese, in effetti, la sola vera conoscenza è quella del filosofo, perché egli attinge direttamente alle idee, che sono soprasensibili; al contrario, l'artista non fa altro che copiare oggetti sensibili, cioè copie delle idee stesse. Altri filosofi greci, tuttavia, e paradossalmente proprio alcuni neoplatonici, rivalutano

l'artista, perché sostengono che la sua mente è in grado di guardare direttamente alle idee metasensibili, ovvero ai modelli eterni, da cui appunto traggono le immagini; in tal modo l'artista è una sorta di filosofo.
Il mondo greco sviluppa così due atteggiamenti: l'atteggiamento iconoclasta, «avverso alle immagini» (dal verbo greco *kláo*, «spezzo», ed *eikón*, «icona, immagine») e quello iconofilo, «amante delle immagini» (da *philéo*, «amo») e del resto gli eccelsi risultati dell'arte greca, pressoché in ogni campo, stanno lì a dimostrarlo.
Ma cosa dice l'altro grande pilastro culturale del Medioevo, la tradizione biblica? Già conosciamo come sia valutato positivamente l'artista nell'Antico Testamento grazie alla figura di Bezaleel. Lo stesso profeta Ezechiele parla con una meraviglia che implica approvazione di un oggetto artistico specifico, il pettorale di Aronne e le sue pietre preziose – sardio, topazio, diaspro, crisolite, onice, berillio, rubino, smeraldo e così via – che simboleggiano le tribù di Israele.

Ma, per quanto preziosi, si tratta ancora e solo di oggetti; e le immagini, che *status* hanno nella cultura e nella tradizione ebraica? Per il popolo ebraico la questione delle immagini è inscindibile dal monoteismo. Dio ha ingiunto: «Io sono il Signore tuo Dio, che ti ha fatto uscire dal paese di Egitto, dalla condizione di schiavitù. Non avrai altri dei di fronte a me» (*Esodo*, 20,2-3). È il primo comandamento a cui tiene dietro immediatamente un corollario ineliminabile: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo, né di ciò che è quaggiù nella terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro, non li servirai, perché io, il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso» (*Esodo*, 20,4-5). Da questo ordine deriva la messa al bando di ogni immagine, perché essa può diventare «idolo». E d'altro canto l'alleanza tra il popolo ebraico e Dio si fonda piuttosto sulla *parola*, quella che Dio rivolge prima ad Abramo, poi a Mosè e agli altri profeti. È come dire che gli ebrei non *videro* quel Dio che pure parlava con loro; ne videro solo i segni – la liberazione dall'Egitto, la manna nel deserto, la conquista della Terra Promessa – e unicamente Mosè arrivò vicino a vederLo, tanto da chiedere: «Mostrami la tua gloria», ma Dio rispose: «Farò passare davanti a te tutto il mio splendore ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo» (*Esodo*, 33,18-20). Dunque, se

non si può vedere il volto di Dio, nessuna immagine – i «volti» di legno e di pietra di ciò che è umano e finito – è permessa. Una posizione che parrebbe impedire ogni sviluppo artistico che contempli, appunto, l'uso di immagini. Come dunque il cristianesimo medievale accolse simili tradizioni?

Con il cristianesimo – dapprima nel Tardoantico e poi appieno nel Medioevo – il divieto veterotestamentario e in parte filosofico di raffigurare Dio cade e per una ragione essenziale e centrale: se Cristo è Dio, e se dunque Dio stesso si è manifestato all'uomo in Cristo, che è insieme uomo – finito – e Dio – infinito –, ne consegue che Egli *vuole* essere visto. Si pensi per esempio a questo passo evangelico: «Chi ha visto me ha visto il Padre» (*Giovanni*, 14,9). Insomma Dio, in Cristo, svela il suo volto e si fa conoscere dagli uomini non solo attraverso la mente e il cuore ma anche attraverso i sensi. Così la via per la rappresentabilità del divino è aperta, anzi spalancata con fragore. Il che peraltro non significa che il comandamento sull'idolatria fosse dimenticato.

Fondamentali, all'interno di questo processo di accettazione dell'immagine con tutto ciò che ne consegue, sono due autori, orientale il primo, occidentale l'altro. Il primo è Cirillo d'Alessandria (370-444), che la leggenda vuole inventore del culto delle icone bizantine: egli sosteneva che, se Cristo è la vera immagine di Dio, anche l'uomo è stato fatto a immagine di Dio, e dunque l'uomo può contemplare il mistero con immagini – certamente appropriate – fatte da mani umane; le immagini infatti rimandano al mistero divino e non tanto alle capacità dell'artista, che di per sé resta evidentemente limitato. Il secondo autore, occidentale, è papa Gregorio Magno (590-604), per il quale le pitture nelle chiese e nelle cattedrali permettono agli analfabeti, agli *illitterati*, guidati dalla predicazione dei *litterati*, cioè del clero, di leggere la storia sacra; insomma, ciò che monaci e sacerdoti potevano leggere direttamente nel testo sacro, per gli illetterati si poteva ricevere attraverso l'immagine. Il predicatore può dunque appoggiarsi all'immagine per fonderla con la parola al fine di educare il popolo, cosa che ripete per esempio ancora il concilio di Arras nel 1025. Queste due tradizioni, fuse in una comune visione religiosa,

danno vita alla grande fioritura artistica dell'Oriente e dell'Occidente cristiani.

L'immagine, nel Medioevo, ha molti nomi: *imago*, certamente, ma anche *forma*, *species*, *figura*, *icona*, *similitudo*, *pictura*, *simulacrum*, *exemplum*, *effigies*, *phantasma*, *ratio* e altre ancora. Il periodo medievale conosce insomma uno statuto ampio dell'immagine e una sua triplice valorizzazione: didattica, perché le immagini insegnano; mnemonica, perché mettono nella memoria e riportano alla memoria; infine affettiva, perché muovono gli affetti.

In queste pagine abbiamo citato una parola che – va da sé – è strettamente connessa con l'Oriente cristiano e bizantino: icona. Ma cos'è precisamente? La parola – lo ricordavamo poco fa – deriva dal greco *eikón*, che significa «immagine», ma è un'immagine sacra perché rappresenta oggetti e soprattutto soggetti sacri: Cristo, la Vergine, i santi…; solitamente è dipinta su tavola, una tecnica tipica dei bizantini e poi dell'arte russa. Ma ciò che rende speciali le icone orientali sono soprattutto alcuni elementi imprescindibili, pur declinabili in maniera diversa da autore ad autore: anzitutto, sulla tavola dell'icona non c'è prospettiva, cioè gli elementi delle figure che la compongono non sono in rapporto tra loro secondo quelle regole prospettiche cui siamo stati abituati a partire dal Tardo Medioevo e dal Rinascimento, e non certo per imperizia tecnica ma perché si voleva rendere il senso di un mondo «altro», diverso da quello terreno. Inoltre i volti campeggiano su oro e soprattutto sono fatti non tanto per essere guardati ma, al contrario, per guardare: attraverso l'icona il trascendente «entra» nel mondo materiale. Alcuni particolari, poi – come una diversa arcuazione delle sopracciglia, la differente altezza delle pupille, la scriminatura non centrale dei capelli… –, sottolineano l'alterità dei soggetti e in specie del Cristo Pantocratore, cioè «Signore di tutto», e permettono di dare al soggetto un'espressione viva e, per paradosso, un tratto di umanità.

Qual è dunque la funzione ultima delle icone? Manifestare il divino e, insieme, elevare il fedele che lo contempla. Insomma nell'Oriente

cristiano, attraverso l'arte e l'icona, il fedele si eleva culturalmente e spiritualmente.

E tuttavia non fu sempre così. In effetti tra VIII e IX secolo l'Impero bizantino fu scosso profondamente nei suoi gangli vitali dalla crisi iconoclasta. Gli iconoclasti – guidati dagli imperatori di quel periodo, in particolare Leone III l'Isaurico (717-741), poi suo figlio e altri ancora – ritenevano che le immagini che ritraevano i santi e Dio dovessero essere distrutte e sostituite da semplici croci, unico simbolo religioso accettabile. Una simile posizione generò violenze, esili, distruzioni e persino molti morti. Alla base di una simile furia demolitrice vi erano due motivi principali: il primo era di natura politica, con una venatura economica, perché lottando contro il culto delle immagini l'imperatore mirava a ridurre il potere del monachesimo all'interno dell'Impero; in effetti i monasteri godevano di un enorme prestigio che derivava sia dalla fabbricazione sia dal possesso delle sacre icone, profondamente venerate dalla popolazione che attribuiva loro ogni genere di miracoli. Per esempio, fu anche a seguito dell'esposizione dell'icona della Vergine sulle mura di Costantinopoli che, nel 717, il secondo grande assedio arabo-musulmano della città fu vinto. Possedere un'icona famosa per un monastero era fonte di grandi introiti per le donazioni, in qualche modo come nel caso delle reliquie. Ebbene, Leone III voleva ridimensionare il potere economico, sociale e politico del monachesimo. Ma l'imperatore aveva pure ragioni filosofico-teologiche sottese alla sua posizione, perché egli e il partito che lo sosteneva erano convinti che fosse errato rappresentare il divino e blasfemo tributare il culto a immagini fatte dalla mano umana. Così argomentavano: o il pittore presume di dipingere insieme la divina umanità di Cristo, il che è assurdo perché si pretende di circoscrivere ciò che è «incircoscrivibile», cioè appunto il divino; oppure il pittore pensa di rappresentare solo l'umanità di Cristo e finisce così con il separare l'unità delle due nature, unità definita dal credo ortodosso della Chiesa, il credo difisita, che distingue due nature in Cristo, appunto quella umana e quella divina.

La reazione del monachesimo e del popolo fu durissima, sino a sfociare in violenti scontri, trovando appiglio e sostegno nell'Occidente obbediente a

Roma. In effetti qui l'iconoclastia venne rigettata immediatamente e senza riserve e il papato difese la posizione degli «iconoduli», cioè i «servitori delle immagini», che così argomentavano: poiché Dio stesso, nella persona di Cristo, ha scelto di farsi «circoscrivere» assumendo la forma umana, non c'è nessun errore a raffigurare l'umana divinità di Cristo «affinché tutti vedessero colui che aveva scelto di farsi vedere». Insomma, Roma difese la posizione secondo cui la raffigurazione di Dio è possibile e ha pure quella funzione pedagogica che ricordavamo in relazione al pubblico. E fu la posizione vincente.

Abbiamo nel frattempo scoperto che l'Oriente cristiano, di rito ortodosso, fu capace di elevarsi al divino grazie all'arte; ma l'Occidente cristiano – semplificando potremmo dire cattolico – ne fu incapace? Ebbe solo un problema pedagogico, magari di stampo moralistico? Concludere in questi termini sarebbe un grossolano errore: anzitutto perché bisogna ancora ricordare – come faremo – la dimensione simbolica dell'arte medievale e poi, e soprattutto, perché in Occidente questo compito, altissimo, di innalzare il fedele fu demandato ad altre arti: non all'icona o al mosaico, come appunto in Oriente, ma alla vetrata e all'architettura stessa. Fu questo in essenza il nucleo della cattedrale gotica, vertice di senso e di gusto cui vogliamo giungere con i prossimi capitoli.

[25] M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
[26] Bernardo di Clairvaux, *Apologia all'abate Guglielmo*, XII, 29.
[27] G. Cattin, *Saint Bernard de Clairvaux*, Parigi 1960, p. 51.

15
La vita

Eccoci, dunque.
Siamo giunti all'ultimo giro di volta del nostro pellegrinaggio, quello in cui scopriremo il senso ultimo della cattedrale medievale, un senso così nascosto da essere evidente. Ma prima, per assaporarlo appieno, dobbiamo ancora sostare presso due tappe connesse con la vita e con la morte. E partiamo dunque da quella cerimonia di vita che è il matrimonio.

Siamo agli inizi del 1234. Il primo protagonista di questa storia è Luigi IX di Francia, Luigi il santo. Diciannovenne, il re non è sposato né fidanzato, il che per l'epoca è abbastanza strano. C'è persino chi pensa che la regina madre abbia voluto ritardare il momento del fidanzamento e dello sposalizio per poter meglio esercitare la sua influenza sul figlio regale, anche perché il matrimonio di un re è una questione innanzitutto politica, connessa indissolubilmente con alleanze, guerre e paci, perché tra le coltri si disegnano politiche e futuri.
Ascoltiamo la cronaca di Guglielmo di Nangis: «Nell'anno di grazia di nostro Signore 1234, ottavo anno del regno di re Luigi e suo diciannovesimo anno di età, egli desiderò avere un frutto del suo corpo che potesse succedergli nel regno e volle sposarsi, non per lussuria ma per procreare una discendenza». È la tipica visione del matrimonio medievale, per il quale si può legittimamente convogliare in un alveo indirizzato, dotato di senso, quello appunto della procreazione, quel moto sessuale che alberga nel cuore e nel corpo dell'uomo che potrebbe pure volgersi in lussuria. La scelta del re cade su una «pulzella», Margherita di Provenza. È la primogenita di Raimondo Berengario V, conte di Provenza, esponente di una casata legata alla corona aragonese; tuttavia egli è anche il primo a sganciarsi dall'Aragona e a risiedere fisicamente a lungo in Provenza. Dunque la scelta di Margherita non è casuale, è anzi un atto

eminentemente politico, perché la Provenza, all'epoca, non è ancora Francia: è una contea indipendente che si destreggia tra l'Impero germanico a Oriente, la Francia a Nord e l'Aragona a Sud-Ovest, senza contare l'influsso inglese nella regione.

Raimondo Berengario venne definito «il suocero della Cristianità», perché ebbe quattro figlie – Margherita, Eleonora, Sancia e Beatrice – e le sposò tutte ad altrettante teste coronate – Francia, Inghilterra, Cornovaglia e Angiò. Peraltro i nostri Luigi e Margherita erano parenti in quarto grado, il che implicherebbe un impedimento per consanguineità secondo le norme canoniche del tempo – si era giudicati consanguinei sino al settimo grado di parentela – ma papa Gregorio IX concede la dispensa nel gennaio 1234 «per l'urgente ed evidente utilità», come scrive, perché l'unione di quei due giovani può contribuire a riportare la pace in quelle contrade, martoriate a lungo da divisioni e guerre.
Margherita ha tredici anni ed è appena maggiorenne secondo la concezione dell'epoca, e del resto è già fisicamente pronta. Il luogo deputato per lo sposalizio è Sens, sede di un prestigioso arcivescovado dove l'arcivescovo è uno dei consiglieri principali della monarchia francese, Gautier Cornut. E poi Sens si trova a metà strada tra Parigi e la Provenza, il che è gesto di cortesia verso la giovane e i suoi parenti. E infine è una delle prime cattedrali gotiche d'Europa.

Il nome di Sens deriva dall'antica popolazione dei galli senoni, gli stessi che nel 390 a.C., guidati da Brenno, avevano saccheggiato Roma prima di esserne cacciati da Camillo. Nel Pieno Medioevo Sens è sede metropolitana e sotto il suo manto si trovano i vescovadi di Parigi, Chartres, Orléans, Troyes, Meaux e Nevers, vale a dire alcuni dei più importanti di Francia.

Di tanto in tanto, tra i secoli IX e X, gli arcivescovi di Sens intervengono a consacrare e incoronare il re francese, facendo così concorrenza all'altra grande cattedrale regia per eccellenza, quella di Reims. Ma Sens è legata anche in altri e importanti modi alla nostra storia: per esempio, per aver dato asilo a Tommaso Becket, l'arcivescovo inglese che fuggiva da re Enrico II Plantageneto prima di finire assassinato a Canterbury. E sarà

sempre da Sens che verrà l'architetto capace di riedificare la stessa Canterbury secondo il nuovo stile gotico, verso la fine del XII secolo.
Ma lo vedremo nel prossimo capitolo: per il momento sostiamo a Sens, dove convergono i cortei nuziali nel maggio del 1234.

Il primo ad arrivare è quello di Margherita. La dote della futura regina viene messa per iscritto: prevede 8.000 marchi d'argento, una cifra assolutamente rilevante, pagabili in cinque anni, ma anche con un castello – quello di Tarascona – come garanzia. Sappiamo pure che, durante le trattative, da parte regia si chiederanno altri 2.000 marchi di dote, ma alla fine la maggior parte dell'ammontare complessivo – proprio 8.000 marchi – non sarà mai versata.
Sabato 27 maggio, vigilia della domenica che precede l'Ascensione, va in scena il grande rito del matrimonio tra la figlia del conte e il re di Francia, inizialmente proprio di fronte al proscenio della cattedrale di Sens e, in un secondo momento, al suo interno.

Ecco gli invitati da parte francese: innanzitutto Bianca di Castiglia, la regina madre; poi i fratelli del re, Roberto e Alfonso; vi è anche Alfonso del Portogallo, cugino di Luigi destinato a divenire re con il nome di Alfonso III; vi sono poi vari nobili, tra cui Raimondo VII, conte di Tolosa – capitale di un'altra regione fondamentale del Sud francese, dove si è consumata la crociata contro gli albigesi che ha grondato sangue per decenni e che proprio con Luigi ha trovato una prima pacificazione –; vi è poi il conte della Marche, Ugo X, e il duca di Borgogna Ugo IV con signora, Giovanna, contessa di Fiandra e Hainaut: quel giorno erano insomma presenti tutti i grandi del regno con un numero imprecisato di dame al seguito, più due arcivescovi, sette vescovi, cinque abati e uno stuolo di altri ecclesiastici. E infine gran concorso di popolo, perché un matrimonio regale è un atto eminentemente pubblico e di festa per tutti.
Tra le dame presenti abbondano i capelli posticci, a forma di treccia oppure di corna, capaci di suscitare l'ironia di alcuni presenti – va da sé di sesso maschile – come Gilles di Orléans, il quale commenta: «Fragili creature, non temono di mettersi in testa i capelli di un morto che forse è all'inferno o in purgatorio e con il quale non vorrebbero per nessun oro al mondo giacere una sola notte nel letto». Per ridare freschezza e bellezza al

viso e al corpo le nostre dame usano lozioni di betulla ed estratti dalle foglie di alchemilla; polveri di avena schiariscono la pelle, mentre per far risaltare il colorito si ricorre alle polveri di zafferano, pur lasciando sempre trasparire un leggero chiarore, che è uno dei canoni di bellezza dell'epoca. Abbondano poi i profumi, gli unguenti e le acque di toletta.

Ma quanto si spese per quel giorno? Il tesoro regio ha registrato le uscite: 2.526 lire. Anni prima, per l'incoronazione di Luigi VIII e Bianca di Castiglia – i genitori di Luigi IX – se ne erano spese 4.000. Era una cifra significativa, comprendente molte voci: il trasporto del corteo regale, con relativi bagagli che giunsero per carro e su battello, i finimenti dei cavalli, i tappeti, le piattaforme in legno, il palco su cui salirono gli sposi, i gioielli, i doni da scambiarsi, le tovaglie e i tovaglioli per il banchetto. E poi gli abiti, fastosi, con una profusione di tessuti di lana, vesti di seta e pellicce. Il colore prevalente sugli abiti degli appartenenti alla famiglia reale era il nero, con una spesa sontuosa: 104 lire solo per gli abiti di Alfonso e Roberto, 304 per quello di Luigi. Il re indossa, al pari degli uomini del suo seguito personale, un cappello di feltro foderato di stoffa, color pavone o adorno di piume di pavone. Altri presenti hanno cappelli in cotone. Per contrasto, sulle selle dei cavalli e sui carri domina un rosso intenso. Si risparmia invece un po' sulle corone: quella di Luigi non era nuova per l'occasione, al contrario di quella di Margherita, in oro di zecca, costata 58 lire. E la suocera? Bianca di Castiglia riveste una pelliccia di ermellino e zibellino, e chissà se quel giorno sorrideva oppure se dal suo volto traspariva la durezza di donna straniera, castigliana, che da sola – era vedova dal 1226 – aveva retto il regno di Francia per anni, per tutelare gli interessi del figlio e della corona.
È dunque sul sagrato della cattedrale, in questo *tourbillon* di dame e cavalieri, tra sottabiti e sopravvesti volte a far risaltare il corpetto, tra il frusciare delle gonne a strascico, che i due cortei si incontrano.
I nubendi non si sono mai visti prima, anche se sappiamo che Luigi aveva fatto raccogliere informazioni di prima mano da un suo inviato speciale. E lì, davanti alla cattedrale, si guardano per la prima volta: gli occhi di lei incontrano gli occhi azzurri di lui, alto, biondo, i tratti fini ma già virile nei suoi diciannove anni, per gli esercizi a cavallo, la caccia e l'addestramento con le armi. E poi, lui è il re di Francia.

E lei, Margherita, indossa una veste di morettino rosa, forse intenerisce con i suoi tredici anni, e possiamo immaginare in lei qualche fremito di agitazione, pur con tutta l'educazione cortese che aveva ricevuto, perché dopotutto lei sarà sposa del re di Francia, sarà regina.
Salgono sui gradini del palco, rivestito di fronde, e Luigi siede su un drappo di seta. È qui che le offre il proprio omaggio: una città, un paio di castelli e il magnifico anello. Le fonti lo descrivono come una ghirlanda di fiori intrecciati, una evidente allusione al nome di Margherita e al simbolo del re di Francia, il giglio, che porta incastonato un crocifisso e una scritta: «All'infuori di questo anello noi non possiamo trovare l'amore». Una promessa cui Luigi sarà fedele per tutta la vita. È a quel punto che inizia il rito nuziale, prima davanti alla cattedrale, perché, come abbiamo detto, il matrimonio è un atto pubblico. Sappiamo che, dal 1215, il IV Concilio lateranense ha chiesto la «pubblicazione» del matrimonio, perché l'atto solenne di unione tra l'uomo e la donna deve essere pubblico, davanti alla società intera.
Il vescovo esorta quindi gli sposi all'amore, prima che compiano il gesto simbolico per eccellenza del matrimonio, la *dextrarum junctio*, la «congiunzione delle mani destre», cioè il mutuo consenso degli sposi. Nella liturgia cristiana del matrimonio, affinata proprio nel Medioevo, la donna è uguale all'uomo: è libera, sceglie liberamente il proprio uomo, affrancata dal mundeburdio antico anche se, per paradosso, è una libertà più facile per le figlie del popolo, perché minori sono gli interessi di genitori e parenti a interferire sulla volontà dei figli. È una nuova concezione del rapporto tra gli sposi, sconosciuta in altri tempi e ad altre culture.
Poi l'arcivescovo invoca lo Spirito Santo, benedice e incensa un altro anello che consegna al re. E Luigi lo mette al dito della mano destra di Margherita: prima al pollice, *in nomine Patris*, poi all'indice, *et Filii*, e al medio, *et Spiritus Sancti, amen*. A quel punto il re prende tredici denari e li dà a Margherita: è la «tredicina», di cui tuttavia non conosciamo l'esatto significato. Probabilmente fu accompagnata dal certificato nuziale, perché nel Medioevo lo scritto spesso accompagna il gesto. Segue una nuova preghiera da parte dell'arcivescovo, quindi una benedizione, l'incensamento, e infine si entra nella cattedrale, che li accoglie con i canti realizzati appositamente e con il *praefatio*: «Dio, Tu hai legato il patto

nuziale con soave giogo d'amore, e con un indissolubile vincolo di pace, affinché la moltiplicazione dei figli avvenga mediante la casta fecondità di sante nozze».
A quel punto gli sposi si prostrano davanti all'arcivescovo, e su di loro è steso un velo: è la *velatio nuptialis*, il simbolo della loro unione, mentre l'arcivescovo invoca la grazia di Dio. È un rito di passaggio, di iniziazione, quasi come un'ordinazione sacerdotale, tanto è vero che è proprio in quell'epoca che il matrimonio cristiano diventa sacramento a tutti gli effetti.
Infine il rito si conclude con un'ultima preghiera: che la sposa «sia gentile come Rachele, saggia come Rebecca, fedele come Sara, maestosa nella modestia, degna di venerazione, feconda nella prole: possa vedere i figli dei suoi figli».
Quindi gli sposi regali portano i doni all'altare: pane, vino, due ceri accesi, si scambiano il dono della pace con un bacio. Ricevono la comunione e infine escono per raggiungere la casa – è la *deductio ad domum*, l'antica «conduzione della moglie a casa» – dove si siederanno o distenderanno sul letto, per simboleggiare la fertilità che invocano da Dio. Sappiamo anche che Luigi non toccherà subito Margherita, per rispetto delle cosiddette «tre notti di Tobia», raccomandate dalla Chiesa sull'esempio del personaggio veterotestamentario (*Tobia*, 8,1-9), che non si unì con sua moglie Sara appunto per le prime tre notti di matrimonio, al fine di allontanare il demonio e ricevere la benedizione di Dio.

Il giorno seguente, 28 maggio, Margherita viene incoronata e diventa regina di Francia.
Segue un altro grande festino: pane, vino, liquori, tra cui l'*ipocras*, cioè un vino bianco edulcorato e aromatizzato con cannella, pietanze d'ogni specie, cera in abbondanza. Poi 236 lire vengono riversate sul popolo, sia per beneficenza sia per risarcire i danni inevitabili di una festa di questo tipo.

Con il matrimonio di Luigi e Margherita abbiamo assistito a una cerimonia che è insieme privata e pubblica. Si ricordi però che spesso i matrimoni della gente del popolo non si svolgevano in chiesa – né tanto meno in cattedrale –; questa usanza si afferma solo dopo il concilio di Trento,

perché il vero rito della vita la cattedrale lo celebra quotidianamente con l'eucarestia e, una volta nella vita del singolo fedele, con il battesimo, il sacramento che immette nella «vita dello Spirito».

Accenniamo dunque brevemente al battistero, l'edificio che solitamente sorge all'esterno della cattedrale perché, in epoca paleocristiana, l'accesso al luogo di culto era consentito ai soli battezzati. Vi si trova il fonte battesimale, un bacino acqueo spesso incassato nel pavimento, necessario per il battesimo, che anticamente avveniva per immersione completa; con la versione più semplice del rito, l'infusione, la vasca viene sostituita da un bacile, non di rado inserito all'interno della cattedrale. La pianta del battistero è di norma centrale, quadrata, circolare o poligonale, e in specie ottagonale, per simboleggiare l'«ottavo giorno» della settimana e della creazione, il giorno dopo il sabato, quello in cui Cristo risorge e il fedele rinasce con lui a vita nuova.

16
La morte

La cattedrale è dunque il luogo della vita e, per un paradosso solo apparente, è pure il luogo della morte: non è vita oltre la morte, quel sacramento eucaristico che ne è il cuore sacrale? Nella cattedrale gli estremi si toccano, convivono e conmuoiono, l'alfa e l'omega si fanno insieme pietra e carne, polvere e spirito. È il modo d'essere inscritto nell'altare stesso, dove un corpo e un'anima si immolano volontariamente e salvificamente alla morte per rinascere a nuova vita, anzi alla vita definitiva. Vita, morte e quindi vita nuova è il percorso quotidiano della cattedrale, il suo respiro.

Ciò detto, si può anche pensare alle cattedrali – a ciascuna nel suo sviluppo particolare – come a tante storie autonome, nel senso che ognuna di esse ha una sorta di «biografia architettonica» propria e che, in quanto tale, ha il suo momento di nascita – la fondazione – ma può pure avere il suo momento di morte, quando cioè la cattedrale finisce distrutta per le più varie ragioni, anche se, similarmente al percorso eucaristico, la cattedrale può in seguito «rinascere» grazie a una rifondazione o almeno a un restauro.
Pensiamo, come esempio valido per vari altri casi, al Santo Sepolcro di Gerusalemme durante la dominazione islamica, in particolare a cavallo tra X e XI secolo, quando si possono contare almeno tre momenti traumatici di morte e rinascita del luogo più santo per i cristiani: nel 938 la processione per la domenica delle Palme è attaccata con morti e feriti e il Sepolcro viene danneggiato da un incendio; nella Pentecoste del 966 il governatore eccita la popolazione musulmana contro il patriarca, che viene ucciso e bruciato, mentre il Sepolcro è saccheggiato e incendiato; infine sotto il califfo al-Hakim (996-1021) vi è una violenta e prolungata persecuzione anticristiana – e antiebraica – che culmina con la distruzione

del Sepolcro il 28 settembre 1009 e la riduzione in povertà estrema della popolazione cristiana, che avrebbe impiegato quarant'anni a restaurarlo, grazie anche ad aiuti provenienti da Costantinopoli e dall'Europa occidentale.

Se poi teniamo presente la dinamica «vita-morte-vita nuova» delle cattedrali, diventa più chiaro anche il fatto per cui, per tutto il Medioevo e poi ancora durante ampio tratto dell'Epoca Moderna, le chiese e in specie le cattedrali ospitassero nel loro spazio sacro il cimitero, che spesso non aveva una soluzione di continuità netta rispetto all'edificio della cattedrale, sviluppandosi frequentemente al suo esterno nelle immediate vicinanze, cosicché le comunità dei vivi e dei morti – cioè di quanti ancora peregrinano in questo mondo e di quanti hanno già raggiunto il mondo definitivo – possono toccarsi, sfiorarsi, dialogare, secondo quell'alta idea della «comunione dei santi» che è tipica del cristianesimo.
Le sepolture però invasero, per così dire, abbastanza presto anche l'interno della cattedrale, sia per ospitare le reliquie di un qualche santo sia perché, sempre più spesso, si cerca di farsi seppellire dentro il recinto sacro della comunità. Gli spazi più frequentemente concessi dai presbiteri per quest'uso furono naturalmente la navata centrale e le navatelle, cioè le navate laterali, dove, come sappiamo, si raccoglievano i fedeli laici per innalzare le loro preghiere a Dio.
La committenza privata, dunque, interviene tramite lasciti testamentari per ottenere un posto all'ombra della cattedrale, sia con la classica lastra terragna, sia con il sepolcro sopraelevato, quest'ultimo formalmente interdetto dalla Chiesa perché impedisce l'inumazione, ma che di fatto si diffonde sempre più a partire dal Basso Medioevo. Accadeva così che si affiancassero e spesso si sovrapponessero diversi monumenti funebri, più o meno semplici, di norma associati a un altare dedicato alla recitazione delle messe per il defunto, magari con alcuni cappellani appositamente nominati dagli stessi committenti laici, quindi distinti dal capitolo della cattedrale. Il che portava, talvolta, al sovraffollarsi di varie messe di suffragio sul medesimo altare laterale per questo e quell'altro committente privato.
Le lastre tombali erano disposte intorno all'altare, tendendo a toccarlo quando non a inglobarlo. Erano poste sul pavimento secondo un ordine

non specifico, anche se di solito si cercava di far combaciare uno dei lati con la base dell'altare; similmente anche i sepolcri a parete vengono spesso realizzati per sovrastare o addirittura inglobare la sacra mensa.
I committenti dotavano poi l'altare di tutto il corredo: vasi liturgici, paramenti, teli, candele insieme a stemmi, bandiere, armature, che sottolineavano lo *status* del defunto che presidiava, per così dire, quel pezzetto di eterno, quell'«unità minima di spazio sacro», come è stato detto. Il che generava pure disordine nella cattedrale: nel 1357 le autorità comunali di Orvieto vietano di erigere tombe all'interno del bellissimo e costosissimo duomo, appunto perché non guastassero la bellezza dell'edificio. E i morti, dunque? Fu allestito appositamente un ambiente sotterraneo, sotto l'altar maggiore, fatto decorare con «penture belle e divote di storie di morti». Del resto anche la morte era un modello sacralizzato e pubblico, accompagnato pertanto da una ritualità riconoscibile – gesti esteriori come il pianto, per esempio – che davano senso e quindi rendevano accettabile la morte stessa, come mostra, tra molte altre, la scena delle esequie del vescovo Guido Tarlati nel duomo di Arezzo (XIV secolo).
Ma può capitare anche di morire direttamente nella cattedrale, magari *per manum impiorum*, «per mano degli empi»: è quello che accade alla fine del 1170.

Il primo protagonista di questa nuova storia si chiama Enrico Plantageneto, conte d'Angiò, ovvero una delle contee più influenti del regno di Francia nel Pieno Medioevo. Nel 1152 Enrico sposa Eleonora d'Aquitania, la donna della contraddizione e dello splendore, la più chiacchierata regina del XII secolo perché, prima di sposare Enrico, era stata sposa di Luigi VII, re dei franchi; si era però stufata di Luigi – un giorno le sfuggì di bocca questo giudizio: «Pensavo di aver sposato un uomo, non un monaco» – e così ottiene l'annullamento del matrimonio e nello stesso anno, 1152, convola a nozze con il conte d'Angiò, il prorompente Enrico, che le darà cinque figli maschi e tre figlie femmine, oltre a una attività politica senza eguali, avanti e indietro da un capo all'altro dell'«Impero plantageneto», come molti definivano i loro domini.
Infatti, Enrico nel 1154 diventa anche re d'Inghilterra e il loro potere si estende da un capo all'altro dell'Europa, dal Nord dell'Inghilterra fino al

centro di quella che per noi è la Francia, appunto il ducato d'Aquitania. Enrico ed Eleonora sono più potenti di Luigi VII, già marito di lei e, almeno in teoria, re pure di quel conte d'Angiò che è lo stesso Enrico re d'Inghilterra. Un paradosso: un re che teoricamente è superiore all'altro, ma che nella realtà è meno forte.

Enrico possiede Eleonora e insieme altre donne, altre amanti, compresa la bella Rosamunda. Così sarà la gelosia e la lotta, Enrico che imprigiona Eleonora nella torre di Londra e lei che congiura con i loro figli contro il marito e il padre. Ma Enrico non ha tempo per queste cose perché deve dar forma al suo potere a dispetto di tutti, compresa la Chiesa. Così, quando nel 1162 muore l'arcivescovo di Canterbury, sede primaziale inglese, Enrico coglie al volo l'occasione e nomina come nuovo arcivescovo il proprio cancelliere, il suo braccio destro Thomas Becket. In tal modo anche la Chiesa del regno inglese sarà controllata dal re, al pari di conti e nobili del potere laico, tutti pedine della sua scacchiera da muovere con calcolo e decisione. La strategia è una sola: il proprio potere; e dunque chi meglio di Tommaso?

Quarantadue anni, umili origini – era figlio di un mercante londinese –, carattere forte ed esperienza vasta, fedelissimo e temuto, Tommaso è per Enrico l'uomo giusto al posto giusto e nel momento perfetto. O forse no: perché Tommaso, nello stesso anno in cui viene nominato arcivescovo di Canterbury, restituisce al re il grande sigillo di cancelliere. È un gesto clamoroso di rottura: Tommaso dichiara pubblicamente di aver concluso il suo rapporto di dipendenza con il sovrano perché, ora, il suo compito è mutato, ora egli deve servire solo la Chiesa. Ne deriva una tensione altissima, che diventa scontro quando tra il 1164 e il 1166 Enrico emana una serie di norme che passano alla storia con il nome di «costituzioni di Clarendon», che mirano a soggiogare la Chiesa. Ma Tommaso, spalleggiato dal papa, si oppone ed è l'esilio: trova riparo in Francia, proprio a Sens, dove anche papa Alessandro III si trovava in esilio. Il pontefice fuggiva Roma e l'Italia, inseguito da Federico Barbarossa – ah, com'era tenero il Medioevo coi preti e coi vescovi! Solo alcuni anni dopo, nel 1170, Tommaso torna a Canterbury, nominato legato del papa, cioè *alter ego* del massimo potere spirituale della Cristianità. Tornato su suolo

inglese, scomunica i prelati che si sono allineati alla politica di Enrico, il quale sbotta: «Perché nessuno mi libera di Tommaso?». Il 29 dicembre 1170 quattro cavalieri del re giungono a Canterbury. In armi.

Cercano l'arcivescovo Thomas Becket. Così ci descrive la scena il chierico Edoardo Grimm, testimone oculare e poi biografo di Tommaso: «Quegli uomini sacrileghi con spade sguainate entrarono nella casa della pace incutendo grande orrore nei presenti. Follemente infuriati i cavalieri gridavano: "Dov'è Tommaso Becket, traditore del re e del regno?". Al che, senza alcuna paura, egli discese i gradini sui quali i monaci lo avevano trascinato e rispose con voce chiara: "Sono qui, non traditore del re, ma prete. Cosa volete da me?". "Assolvi, riammetti alla comunione coloro che hai scomunicato". Rispose: "Poiché non c'è stata ammenda, non li assolverò". Allora si scagliarono contro di lui spingendolo, trascinandolo, con inaudita violenza. Un cavaliere lo ferì al capo. Quindi ricevette un secondo colpo in testa, ma rimase ancora fermo e immobile. Al terzo colpo cadde sulle ginocchia e sui gomiti dicendo a bassa voce: "Per il nome di Gesù e la protezione della Chiesa, sono pronto ad abbracciare la morte". Il terzo cavaliere gli inflisse una tremenda ferita mentre giaceva prono; con questo colpo la spada schizzò via sul pavimento e la sommità del suo capo fu recisa in tal modo che il sangue, bianco per la materia cerebrale, e il cervello non meno rosso per il sangue, tinsero il pavimento della cattedrale. Poi il quinto, che non era un cavaliere, con un piede sparse la materia cerebrale e il sangue sul pavimento gridando agli altri: "Andiamo, cavalieri, quest'uomo non si alzerà più"».

Il potente dramma di quegli anni ha commosso nei secoli molte persone, finendo con l'essere ripreso più volte; in particolare la penna di uno statunitense si è intinta in quell'inchiostro bianco e rosso per dare vita, da quella morte, a un capolavoro del dramma e del teatro: è l'*Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta, drammaturgo e critico letterario, nel 1948 premio Nobel per la letteratura.

I SACERDOTE: Sbarrate le porte.

[…]

III SACERDOTE: Le porte sono sbarrate.
CORO SACERDOTI: Siamo salvi. Siamo salvi.
I SACERDOTE: Non ardiranno irrompere.
II SACERDOTE: Non possono irrompere.
III SACERDOTE: Non ne hanno la forza.
CORO SACERDOTI: Siamo salvi. Siamo salvi.

Entra deciso

TOMMASO: Aprite le porte. Spalancate le porte!
Non voglio che la casa della
preghiera, che la Chiesa di Cristo,
il santuario, sia mutato in fortezza.
La chiesa proteggerà il suo
alla propria maniera;
non come la quercia e la pietra;
la pietra e la quercia rovinano,
non danno saldezza,
ma la Chiesa durerà in eterno.
La Chiesa dev'essere aperta,
anche ai nostri nemici.
Aprite le porte! [...]
Voi mi credete disperato, incauto,
e pazzo.
Voi concludete dai risultati,
come fa sempre il mondo, per decidere
se un'azione è buona o cattiva.
[...]
Non è nel tempo che la mia morte

sarà conosciuta;
perché la mia decisione è presa
fuori dal tempo;
[…].
Io do la mia vita per la legge di Dio,
sopra la Legge dell'Uomo.
Disserrate le porte!
Noi non siamo, qui,
per trionfare con la lotta,
con stratagemmi,
e meno che mai con violenza.
Non siamo, qui, a lottare con bestie
simili a uomini.
Noi abbiamo combattuto la bestia.
E abbiamo vinto.
Noi dobbiamo ora lottare
solo soffrendo.
Questa è la vittoria più facile.
Ora è il trionfo della Croce,
aprite le porte.
Io lo comando, aprite le porte!

[…]

I CAVALIERE: Sei tu, Becket, il traditore del Re?
II CAVALIERE: Sei tu, Becket, il prete intrigante?
III CAVALIERE: Vieni, Daniele, nella fossa dei leoni.
IV CAVALIERE: Vieni, Daniele, per il marchio della bestia.
I CAVALIERE: Ti sei lavato nel sangue dell'Agnello?
II CAVALIERE: Ti sei marchiato col marchio della bestia?

III CAVALIERE: Vieni giù, Daniele, e unisciti alla festa.
IV CAVALIERE: Dov'è Becket, il ragazzaccio della Contrada Mercanti?
I CAVALIERE: Dov'è Becket, il prete infedele?
II CAVALIERE: Vieni giù, Daniele, nella fossa dei leoni.
III CAVALIERE: Vieni giù, Daniele.
IV CAVALIERE: Per unirti alla festa.
TOMMASO: L'uomo giusto come audace leone,
dovrebbe essere senza paura.
Eccomi. Ma non traditore del Re.
Io sono un prete, un cristiano,
salvato dal Sangue di Cristo,
pronto a offrire il mio sangue.
È questo il segno della Chiesa,
sempre,
il segno del sangue,
sangue per sangue.
Lui ha dato il suo sangue
per comprare la mia vita,
io darò il mio sangue,
per pagare la sua morte per me:
la mia morte, per la sua morte.

L'omicidio si rivelò un errore fatale per Enrico. Agli occhi di tutta Europa Tommaso Becket divenne un martire e fu canonizzato dal papa già nel 1173, una delle canonizzazioni più rapide nella storia della Chiesa. Canterbury divenne così il maggior centro europeo di pellegrinaggio del tempo sorpassando, per un certo periodo, persino Roma e Santiago di Compostela. Decine, centinaia di migliaia di pellegrini si riversarono sulle bianche scogliere di Dover, nel Kent, come una marea nel mare del Nord, chiedendo giustizia. E davanti all'enormità del suo scandalo Enrico si piegò, si umiliò pubblicamente, rinunziando alle costituzioni di Clarendon. Era la vittoria postuma di Becket, la vittoria postuma del martire, il suo

paradosso: sconfitto nel tempo e vittorioso nell'eterno, perciò paradossalmente anche nel tempo.

Sulla cattedrale benedetta dal sangue di Becket si riversò un fiume di danaro: alla metà del XIII secolo la tomba di san Tommaso rappresentava un quarto delle entrate annuali della cattedrale.
E fu proprio questa ricchezza prodotta da quel sangue che permise ai monaci e ai chierici della cattedrale di Canterbury di affrontare un'altra tragedia, quella che il 5 settembre 1174 prese il colore delle fiamme che bruciarono e devastarono il coro della cattedrale, tra il lato occidentale e il transetto, comprese la torre principale e quella orientale.
Di fronte allo sfacelo i monaci indissero una sorta di «gara internazionale» cui parteciparono architetti sia francesi che inglesi e durante la quale gli esperti discussero sulla possibilità o meno di riutilizzare le rovine, cosa che i monaci avrebbero preferito.
La vicenda di Canterbury ha prodotto un'opera a firma di uno dei monaci della cattedrale, Gervasio, che ci permette di seguire passo passo, di anno in anno, la (ri)costruzione di una cattedrale gotica: sì, perché a erigere la nuova Canterbury venne scelto un architetto del continente, proveniente da Sens in Francia, proprio dove Tommaso aveva trovato rifugio durante l'esilio e dove, come già sappiamo, aveva cominciato a sorgere il gotico. Il suo nome è Guglielmo di Sens, «un uomo molto calmo, ingegnosissimo nel costruire in legno e in pietra», come lo descrive il nostro Gervasio di Canterbury.
Una volta «vinta» la gara, Guglielmo osservò con attenzione ciò che si era salvato e per un certo tempo tenne nascoste le sue intenzioni perché voleva demolire i resti, cosa che però i monaci speravano si potesse evitare per risparmiare tempo e danaro. «Solo quando vide che i monaci si erano tranquillizzati un po' confessò loro che se avessero voluto un edificio sicuro e impareggiabile, sarebbe stato necessario abbattere i pilastri e tutto ciò che era stato danneggiato dall'incendio». Dopo molte discussioni «essi si piegarono alla ragione» e diedero il loro assenso.
Così Guglielmo di Sens guida il cantiere alla riedificazione di Canterbury, dà agli scalpellini accurati disegni sulla forma da dare alle pietre, secondo quel metodo di progettazione che abbiamo già visto. Così, di anno in anno, costruisce i pilastri, le volte e gli archi, introduce la volta a ogiva – detta

anche a sesto acuto – dando forma allo splendido e innovativo coro con le volte costolonate, gli archi quasi acuti, sostenuti da grandi pilastri cilindrici sormontati da capitelli con decorazione vegetale. Poi, nel quinto anno di lavoro, mentre è su un'impalcatura a cinquanta piedi di altezza – circa quindici metri – all'improvviso le travi si spezzano e Guglielmo cade. Non si riprenderà più, verrà sostituito da Guglielmo l'Inglese. Il nostro architetto tornerà a Sens per morirvi l'11 agosto 1180, senza poter vedere la fine del suo capolavoro. Possiamo cioè dire che morì per esportare il gotico e, ancor di più, per la sua cattedrale.

Ma valeva la pena morire per una cattedrale? Qual è il suo vero e ultimo significato, alla fine del nostro pellegrinaggio e alla fine di tutto?

17
La ragione

Che cosa rappresenta la cattedrale nella storia della cultura occidentale? In altri termini: quale è lo specifico merito storico e intellettuale delle cattedrali? Precisiamo la nostra domanda: come è stato possibile per l'Occidente medievale realizzare le cattedrali? Che differenza c'è tra la cattedrale romanica e quella gotica? Perché in genere queste ultime appaiono più belle e rilevanti? È solo un problema di dimensioni? Cosa c'è «dietro» le cattedrali e soprattutto le cattedrali gotiche?

Riprendiamo una definizione classica di «romanico», offerta da un buon *Dizionario di architettura* come quello firmato da Nikolaus Pevsner, John Fleming e Hugh Honour:[28] «Il termine romanico fa riferimento alla affinità tra architettura romanica e romana dalla quale vennero ripresi l'arco a tutto sesto, il pilastro, la colonna e la volta, nonché il senso della monumentalità e della spaziosità». Insomma, stando a questa definizione il romanico non ha poi molto da differenziarsi rispetto all'arte romana; eppure basta un minimo di conoscenze di base, o almeno di spirito di osservazione, per rendersi conto che il romanico c'entra solo molto relativamente con l'arte romana.
Prendiamo ora dallo stesso *Dizionario* la definizione della voce «gotico» (p. 279): «L'architettura gotica è l'architettura dell'arco a sesto acuto, della volta a costoloni, del contrafforte, delle pareti murarie ridotte al minimo mediante l'impiego di arcate spaziose, di gallerie o trifori, di vaste finestrature».
Dove si trova insomma la differenza tra romanico e gotico che i dizionari classici di architettura ci forniscono? Secondo questa impostazione, essa starebbe nei differenti aspetti tecnici. E tuttavia esiste un problema: come avverte il dizionario stesso, questi motivi del gotico «non sono in se stessi invenzioni gotiche». Esistevano cioè prima del gotico, un po' qua e un po'

là, dalla Borgogna alla Normandia, dall'Inghilterra alla Spagna e così via. Il dizionario è costretto pertanto ad aggiungere: «Nel gotico non si tratta di elementi architettonici isolati. Essi agiscono congiuntamente e definiscono un sistema di ossature strutturali caratterizzato da membrature attive e snelle, da tamponature sottili, quasi membrane, o dalla vera e propria mancanza di esse». Come a dire: per spiegare la differenza tra romanico e gotico si rincara la dose sull'aspetto tecnico, giungendo così a una sintesi stilistica di tipo nuovo.
Ma è davvero questa la differenza? È di tipo tecnico-stilistico? In verità no. Per capire la svolta profonda che esiste tra romanico e gotico dobbiamo andare alla radice stessa del problema, chiedendoci: perché si ha quel passaggio? Cosa cambia nella concezione stessa dell'architettura così da marcare il salto tra romanico e gotico? Dobbiamo cioè capire cosa accade tra XI e XII secolo nell'architettura e più in generale nella cultura occidentale.
Anzitutto, cominciamo con il dire che su due aspetti c'è un accordo pressoché totale nella storiografia internazionale. Il primo: il passaggio si ha alla metà del XII con il cantiere di Saint-Denis, a Nord di Parigi. Il secondo: per capire veramente cosa accadde bisogna dilatare il nostro orizzonte dall'architettura alla cultura in generale.

Per rispondere alla nostra duplice domanda – cioè cosa distingue il romanico dal gotico e che ruolo specifico hanno le cattedrali nella storia culturale dell'Europa – facciamo riferimento a uno studio notevole, firmato a quattro mani da Charles Radding e William Clark.[29] I due autori hanno proposto di studiare l'architettura del Pieno Medioevo in parallelo con lo sviluppo contemporaneo della filosofia e in generale dell'insegnamento scolastico superiore, quello che poi sboccia nelle università. Questo approccio ha il merito di non trascurare gli aspetti stilistici e tecnici, ma di tenerne conto solo al termine di un'analisi che è rivolta ai processi mentali del tempo, ai processi cognitivi, cioè ai modi di pensare dei maestri nelle scuole, da una parte, e dei costruttori in architettura, dall'altra.

Uno scopo ambizioso: «Giungere quasi a contatto del processo creativo» (p. 7).

Dunque ripartiamo alla scoperta dei metodi di apprendimento e di invenzione tipici elaborati nel Pieno Medioevo. Perché nell'Alto Medioevo l'architettura è sostanzialmente di mestiere, ovvero la costruzione si sviluppa copiando le strutture già note, con nessuna o scarsa modifica. È un metodo di lavoro che non è esclusivo di quel periodo; esiste anzi nel maggior numero di epoche e società, compreso il nostro secolo, e gli dobbiamo una parte cospicua dell'architettura abitativa. In questo sistema il cantiere è sostanzialmente guidato dai capimastri, cioè persone che hanno una buona e magari ottima conoscenza del mestiere e cui tuttavia non è chiesto di creare o inventare qualcosa di nuovo, quanto piuttosto di ripetere, perpetuare, trasmettere. Il capomastro è anzitutto il responsabile della costruzione e solo in un secondo piano della progettazione.
Cosa accade allora nell'XI secolo? Si passa dalla concezione del progetto in termini di piani piatti e indifferenziati di muri e soffitti, alla scoperta di moduli per delineare le unità e i volumi spaziali contenuti all'interno degli edifici. Si comincia cioè ad articolare l'architettura in volumi spaziali. Come facciamo a dirlo? Se partiamo da quello che sembra essere il primo cantiere di questo nuovo modo di concepire l'architettura, quello di San Vincente a Cardona in Catalogna, una chiesa eretta tra il 1020 e il 1040, notiamo che qui l'ornamentazione non è concepita come qualcosa di meramente esornativo, aggiunto alla fine su un muro che è già stato innalzato, come se fosse una specie di pittura; al contrario, essa è pensata fin dall'inizio.
Il costruttore ha cominciato a ragionare in una maniera nuova: usa sì un elemento tecnico già noto – nel caso specifico la lesena, cioè un risalto sul muro – ma non in funzione ornamentale, bensì sostanziale, volumetrica, vale a dire per articolare e scandire gli spazi interni della chiesa. Ora, il passaggio mentale che ciò presuppone è la capacità di ragionare in termini tridimensionali e non più semplicemente bidimensionali. Lo scarto è notevole, perché le superfici sono sempre le stesse da qualunque angolazione le si guardi, mentre i volumi tridimensionali sono diversi a seconda della posizione dell'osservatore. Insomma, il processo mentale cognitivo che è sotteso a questo nuovo modo di pensare comprende la capacità di ragionare su oggetti, spazi e punti di vista che ancora non esistono e a partire dal punto di osservazione dell'osservatore finale.

Questa innovazione nel campo architettonico che comincia nei primi decenni dell'XI secolo ha uno straordinario parallelo nel modo di pensare dei *magistri* delle scuole dello stesso periodo.
Proprio in quei decenni infatti si comincia sempre più sistematicamente a prendere in considerazione il punto di vista dell'interlocutore, per esempio nelle polemiche. Si vuole cioè capire il punto di vista dell'altro e se è possibile trovare una soluzione che sia inscritta nel suo orizzonte mentale. Scrivono Radding e Clark: «Gli intellettuali non hanno a che fare con spazi e volumi, ma il ri-orientamento mentale che devono compiere in quest'epoca implica mettersi nella posizione religiosa, sociale o politica di un'altra persona, non nella sua posizione nello spazio fisico». Ora, l'assunzione di un simile ruolo è paragonabile, per complessità cognitiva, alle manipolazioni dello spazio e del volume compiute dal costruttore di Cardona in Spagna. Questo approccio nuovo presuppone che la vittoria, in una contesa intellettuale, non sia dettata dalla forza bruta, da chi grida di più, ma dall'implicita ragionevolezza insita nella mente dell'interlocutore; si pensa cioè che questi sia disposto a cambiare la sua posizione nel caso in cui la sua precedente idea sia smontata dall'interno.

L'esempio sommo di questo nuovo modo di ragionare è Anselmo d'Aosta, che già conosciamo: egli vuole provare l'esistenza di Dio con ragionamenti meramente umani, di natura esclusivamente logica e filosofica, al di fuori della protezione che avrebbero potuto offrirgli la fede e la forza della Sacra Scrittura; il che presuppone la volontà e la disponibilità di spogliarsi di ciò che già si sa in quanto cristiani per poter dialogare con chi cristiano non è, ma anche con quella parte del cristiano e di cristiani che può covare dubbi sulle ragioni della fede.

In generale, comunque, la dimestichezza sempre maggiore con la retorica, la grammatica e la dialettica, che era poi la logica *tout court* – ricordiamo che esse formavano le arti del trivio, cioè una delle basi dell'apprendimento intellettuale dell'epoca –, sviluppata dalle generazioni di pensatori di quel tempo, porta a non accettare più le contraddizioni possibili interne a singoli problemi o a gruppi di problemi. In parallelo con la costruzione tridimensionale e modulare in architettura, i *magistri* delle *scholae* cattedrali e cittadine dell'XI secolo incominciano a scartare le

proposizioni che sono in contrasto tra loro per giungere a un accordo comune su problemi ampi e rilevanti. Quello più rilevante di tutti è la natura del pane e del vino nel sacramento eucaristico, un argomento che a qualcuno di noi può anche sembrare esotico, ma che, se ci si pensa appena un po', rappresenta una sfida concettuale rilevantissima.

È un passo decisivo, eppure è solo il primo. Il secondo passo viene compiuto, non solo ma per certi aspetti soprattutto, da un altro personaggio che già conosciamo, lo scandaloso Abelardo. È materialmente impossibile sintetizzare la sua vita e le sue opere in poche battute; quello che ci interessa qui, però, è riprendere la chiave di volta del suo metodo filosofico e teologico, ovvero: posso accettare come vera e significante una proposizione solo se questa sta in piedi all'interno di una teoria logica generale. Ciò che non basta più ad Abelardo è che la coerenza del pensiero sia limitata a un solo problema o al massimo a un gruppo di problemi; la sua pretesa dirompente è che la ragione umana sia coerente in ogni ambito, e cioè che i presupposti di verità che fanno vera un'affermazione siano ancora tali in tutt'altro contesto e su tutt'altro argomento. Paradossalmente i contenuti specifici di Abelardo si perdono in fretta dopo la sua morte nel 1142, ma il suo metodo resta. Anche in architettura.

Questa esigenza somma di erigere un sistema di pensiero coerente e ordinato, «vero», si ritrova parallelamente anche in campo architettonico. Il cantiere che segna il punto di non ritorno è quello di Saint-Denis, la chiesa abbaziale più importante di Francia retta tra gli anni Venti e Cinquanta del XII secolo dall'abate Sugero. Vedremo il ruolo – altissimo – che gli compete nella storia dell'arte e della cultura occidentale; per il momento soffermiamoci sul ruolo del costruttore – ma dovremmo già chiamarlo architetto a tutti gli effetti – che l'abate chiamò a lavorare per il rinnovamento della «sua» basilica, laddove si conservavano le reliquie di san Dionigi, patrono del regno dei franchi.
Per la verità gli architetti chiamati da Sugero furono due, a partire dal 1135: il primo si occupò della facciata, a Ovest; l'altro, in seconda battuta, completò la facciata e poi si occupò del capocroce, cioè il presbiterio, l'abside e le cappelle radiali. È questo secondo architetto che ci interessa più da vicino, anche se purtroppo è rimasto anonimo.

Egli dovette affrontare una serie di problemi. Anzitutto Saint-Denis è una chiesa di pellegrinaggio, con un numero altissimo di pellegrini su base annua: come dunque gestirli al meglio? Inoltre il committente, il nostro Sugero, chiese esplicitamente che la chiesa «rifulgesse di luce». Ancora, si doveva tenere conto del fatto che la chiesa di Saint-Denis era la più importante del regno, come abbiamo detto, quindi non doveva essere semplicemente bella, ma addirittura stupefacente. Infine, si doveva armonizzare ciò che si sarebbe eretto di nuovo con quanto già esisteva. Problemi rilevanti, lo capiamo bene; e la risposta fu eccezionale.

L'architetto progettò una serie di interventi che mirarono a generare «un senso unificato» sia degli spazi che dello spazio; ogni parte venne infatti pensata in correlazione con l'altra. L'esempio forse più evidente è la disposizione delle finestre e delle colonne nel doppio deambulatorio nel coro: esse vennero attentamente posizionate così da permettere alla luce che entra dalle cappelle di fluire senza ostacoli verso il centro. In questo modo sul punto focale della chiesa si riversa letteralmente la luce, creando un effetto di «inondazione luminosa» e, insieme, lo spazio si dilata enormemente. Ciò presuppone il fatto che l'architetto concepì e tradusse in pratica «una logica visiva unitaria» della composizione: non più singoli elementi o al massimo moduli e insiemi di moduli, ma un sistema unitario e potente; si passa così dalla composizione alla ideazione, il che implica appunto una capacità progettuale di primissimo ordine. È un nuovo paradigma architettonico e culturale che non è – concettualmente parlando – superabile. L'Europa era tornata ai vertici assoluti del pensiero e dell'azione.

C'è però ancora un altro elemento connesso con questa dinamica da sottolineare: la cosa forse ancor più rilevante è che nessuno copiò quel modello specifico.
Può sembrare strano, perché è vero che il gotico si diffonde in mezza Europa proprio a partire da lì, dalla Francia del Nord, ma il processo non fu «imitativo»; al contrario, fu di «ispirazione»: da Canterbury a Londra, da Brouges a Chartres e in centinaia di posti a seguire nessuno copiò; al contrario, tutti gli architetti – i «colleghi» del nostro primo architetto anonimo gotico – risposero alla sfida posta dalla nuova Saint-Denis

erigendo nuovi sistemi coerenti di concettualizzazione, progettazione e realizzazione. Come per Abelardo, ciò che trionfò non fu l'idea specifica, il contenuto determinato, ma il metodo, dando vita a quel trionfo di arte, cultura e civiltà che sono appunto le cattedrali gotiche d'Europa.

Il che presuppone infine un'altra e decisiva conquista: i protagonisti primi di quella stagione così feconda non sono più capimastri e nemmeno costruttori, ma veri e propri architetti che si conoscono e si sfidano da un capo all'altro dell'Europa con una rapidità e una qualità di realizzazione che restano stupefacenti. Non a caso, con il gotico, l'architettura diventa una disciplina autonoma, alla pari della filosofia, della teologia, del diritto e della medicina. L'Occidente ha ormai compiuto la sua ascesi verso l'eccellenza artistica e culturale. E non è ancora tutto.

[28] Einaudi, Torino 1981, p. 567.
[29] C.M. Radding – W.W. Clark, *Architettura e sapere nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

18
I simboli

Dobbiamo ascendere al secondo grado di questa scala che ci porta nell'empireo della cattedrale medievale. Sotto di noi si staglia il primo gradino, fatto di pensiero e correlazione logica, un grado che ci suona familiare tanto ne siamo debitori come cultura e identità europea. Ma ora dobbiamo affrontare un grado inatteso, persino straniante, scolpito da uno stuolo di generazioni e così difficile da scalare per noi postmoderni: tutto, nella cattedrale, è simbolo.

Che cos'è un simbolo? Gli ambiti per trattarne sarebbero molti, dalla filosofia alla semiotica, dalla linguistica alla psicologia e alla psicanalisi, dalla storia delle religioni a quella delle arti figurative e della parola, il che ci fa capire come il simbolo sia un elemento rilevante dell'intero ambito della significazione e che nel contempo non si lascia collocare in modo univoco. A ogni modo per capire il simbolo medievale dobbiamo per così dire abbandonare il fardello di alcune nostre certezze, ci dobbiamo immergere in uno spazio che è «altro», in quel cantiere sempre aperto che è la mentalità simbolica. Lasciamoci guidare da maestri come Henry De Lubac (*Esegesi medievale*) e Dominique Chenu (*La teologia nel XII secolo*). La parola viene dal greco *sýmbolon* che deriva da *symbállein*, «mettere insieme», composto da *syn*, «con, insieme», e *bállein*, «mettere, gettare». Nella Grecia classica la parola indicava le due metà di un oggetto spezzato – un coccio, un anello, altro ancora – ma che poteva essere ricomposto avvicinando le due parti. Ogni metà, pertanto, era un segno di riconoscimento e nell'«identità» del simbolo c'è dunque una dimensione di riconoscimento reciproco. Possiamo così dire che, specularmente, il simbolo è ciò che separa e ciò che unisce. Il simbolo è fatto di due elementi, ha un'unità e insieme una dualità. Una dualità, non un dualismo: c'è distinzione, ma non antitesi.

E poi c'è il tempo: c'è un prima, quando le due parti erano unite, e c'è un dopo, quando si sono spezzate – che è il tempo presente del simbolo –, e ancora c'è un futuro, quando le due metà torneranno unite. Ancora: esiste l'oggetto – il simbolo in sé – e il soggetto – chi compie la riunificazione.

Di più: non c'è staticità nel simbolo, al contrario c'è un'energia congenita, che ci conduce oltre ciò che appare a prima vista, verso il vero. Il simbolo appartiene al dominio della visione, della conoscenza, del *theoréin*, e insieme è un'esperienza, una vita, un essere.

Esiste una tentazione che si solleva subito quando si parla di simboli medievali, cioè erigere uno schema.
Prendiamo per esempio il caso del leone. Il leone è il simbolo del malvagio, sulla base del *Salmo* 22,22: *Salva me ex ore leonis*, «salvami dalla bocca del leone»; e insieme è il diavolo, come si legge nella *Prima lettera di Pietro* (5,8-9): «Vigilate, *quia adversarius vester, diabolus, tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret*, perché il vostro avversario, il diavolo, come un leone ruggente va in giro cercando chi divorare». Eppure il leone è anche il contrario del diavolo, come si legge nell'*Apocalisse* (5,1-8): «Vidi nella mano destra di colui che era assiso sul trono un libro a forma di rotolo sigillato con sette sigilli. Vidi un angelo forte che proclamava a gran voce: «Chi è degno di aprire il libro e di sciogliere i sigilli?». Ma nessuno, né in cielo né in terra, era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Poi uno dei vegliardi mi disse: «Non piangere più, ha vinto il leone della tribù di Giuda, il germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli. Poi vidi ritto in mezzo al trono un agnello, come immolato. L'agnello giunse, prese il libro dalla destra di colui che era seduto sul trono. E quando l'ebbe preso i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all'agnello, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi».

Insomma lo schema meccanico non funziona per via della dualità insita nel simbolo: il simbolo del leone è il diavolo, ma può essere il Cristo, il Messia Redentore. Nel simbolo ci può essere addirittura ambiguità o, per meglio dire, polivalenza. Ma soprattutto ci costringe a liberarci da griglie, strutture, sovrastrutture e affini.

Nella mentalità simbolica dunque tutto è simbolo, come già aveva scritto san Paolo ai romani (1,1920): «Ciò che di Dio si può conoscere è loro manifesto, Dio stesso lo ha loro manifestato. Infatti, dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute». La creazione, la natura dunque, è simbolo.
Lo scrive per esempio Alano di Lilla, un altro *magister* del XII secolo: «*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est et speculum*», ogni creatura del mondo è come un libro e come una pittura per noi, è come uno specchio.

Del resto questo sentimento del mondo permane anche oltre il Medioevo. Pensiamo almeno a Novalis, oppure a Baudelaire che scrive: «La natura è un tempio in cui pilastri viventi / sussurrano talvolta parole confuse; / l'uomo vi si aggira traverso foreste di simboli / che lo osservano con sguardi familiari» (*Corrispondenze*, in *I fiori del male*, IV).

Queste parole ci ricordano anche chi, come Oswald Spengler, vede nella cattedrale il simbolo medievale della foresta, l'Hochwald pagano, il bosco di alto fusto delle pianure nordiche, quell'intreccio misterioso e sussurrante di rami e fogliame eternamente in movimento. Dentro questa lettura c'è però un eccesso, quanto meno in relazione alla nostra cattedrale, perché tende a sbiadire, fin quasi a cancellare del tutto, il livello cristiano. Il cristianesimo medievale, come già sappiamo, non annichila il paganesimo o le altre tradizioni religiose e culturali con le quali entra in contatto; al contrario, le rinnova, le assume in sé e le trasforma in qualcosa di nuovo e superiore.
È il caso, per esempio, di un altro simbolo specifico, tipicamente associato alle cattedrali medievali: il labirinto. È famosissimo quello di Chartres – 12,87 metri di diametro con un percorso interno di 261,55 metri di lunghezza – ma potremmo ricordare anche quello – molto più piccolo – scolpito sull'esonartece (il «porticato esterno») del duomo di Lucca. Il labirinto è proprio un simbolo di ascendenza antica e pagana: si tratta di un edificio dalla pianta complicata e artificiosa, un palazzo i cui corridoi e stanze si susseguono e si intersecano creando un groviglio di spazi capace di far perdere completamente l'orientamento, rendendo non solo difficile

l'accesso, ma pressoché impossibile l'uscita. Il labirinto è dunque insieme prodigioso e spaventoso.

Come può un simile edificio, un simile concetto, essere accettato dal cristianesimo? Attraverso una duplice interpretazione di natura morale. Anzitutto, il labirinto viene visto come il simbolo delle potenzialità dell'artista e del creatore, di Dio stesso, capace di progettare architetture di inarrivabile complessità. Già sappiamo che *Dedalus* è uno degli attributi che si danno nel Pieno Medioevo ai nuovi architetti, perché Dedalo, autore del labirinto più famoso della storia antica, è ritenuto essere l'inventore dell'architettura. Ma c'è appunto anche un'altra interpretazione possibile: il labirinto come emblema del mondo terreno, del peccato, del vizio e della morte, quello che porta a perdersi, una lettura su cui è evidente l'influsso del mito del Minotauro. Esiste infine una terza possibile interpretazione di natura cristologica: come Teseo uccide il Minotauro e salva le giovani vittime ateniesi, così Cristo sconfigge il male e salva l'umanità dal peccato originale.

Le tipologie di labirinto che si affermano in Occidente, in specie nelle cattedrali medievali, sono tre.
Esiste anzitutto l'archetipo minoico, forse derivante proprio da Creta, che ha forma circolare oppure quadrata ed è caratterizzato da un unico corridoio che arriva al centro della struttura dopo essersi snodato in sette spire. Il percorso interno ha un andamento che oscilla continuamente tra la zona centrale e la periferia della struttura.
Vi è poi un secondo tipo, detto di Otfrid di Weissenburg, dal libro conservato a Vienna che lo mostra per la prima volta e che risale al IX secolo d.C. Vengono aggiunte quattro spire, raggiungendo così il numero undici, simbolo di errore, incompiutezza e imperfezione.
Il terzo tipo è quello di Chartres con la sua simbologia cristologica perché, pur contandovi undici spire, il percorso disegna in pianta una croce inscritta in un cerchio oppure in un poligono.

Le tre tipologie hanno un elemento comune: sono «unicursali», cioè hanno un percorso unico e obbligato, il che sembrerebbe in contraddizione con l'archetipo letterario e antico; ma solo apparentemente, perché se si

percorresse realmente questo tipo di labirinto medievale si perderebbe ugualmente il senso dell'orientamento proprio per questo continuo oscillare rispetto ai suoi poli. Tale modello permette inoltre di usare il labirinto come una metafora del percorso della vita del fedele: l'andamento è tortuoso e insondabile, ma nello stesso tempo è preordinato in ogni suo singolo passaggio.
Gli usi che abbiamo ricordato li ritroviamo nei labirinti superstiti: per esempio quello enorme e bellissimo della cattedrale di Amiens, smantellato nel 1829 ma poi ricostruito filologicamente alla fine del XIX secolo, oppure in quello di Reims, che purtroppo venne distrutto durante la Rivoluzione francese ma che conosciamo attraverso alcuni disegni. Risalgono entrambi alla fine del Duecento e mostrano quella funzione che già conosciamo, perché erano corredati dalle raffigurazioni degli architetti delle due cattedrali e insieme dei rispettivi committenti, instaurando così il paragone tra gli architetti e la figura mitologica del grande Dedalo.

Esiste poi un altro uso di tipo liturgico, sicuramente attestato ad Auxerre e a Sens, i cui labirinti sono però perduti; su di essi infatti durante il periodo pasquale venivano celebrate danze e giochi organizzati secondo un preciso rituale che rinviava alla resurrezione di Cristo e quindi alla connessa vittoria sul peccato.
Dunque il labirinto nella cattedrale si presta bene a quella polivalenza di sensi e di significati che abbiamo detto essere connaturata al simbolo, e con una forte dimensione cronologica: il labirinto è come sospeso tra il passato, in questo caso il mito, e il presente e cioè, nella visione cristiana, la redenzione operata da Cristo nel tempo e riattualizzata dalla liturgia.
E il futuro, che spazio ha nella simbologia delle cattedrali? Esistono almeno due tipi di futuro nella vita della cattedrale: anzitutto c'è quello che già conosciamo, cioè il futuro immediato, il tempo entro il quale si completerà l'opera della cattedrale. È un tempo positivo, come sappiamo, perché per erigere una cattedrale si deve essere ottimisti, pensando a coloro che vedranno il compimento di quella promessa che è la prima pietra. Ma esiste anche un secondo futuro della cattedrale.

Questo «altro» futuro si muove nell'alveo della mentalità simbolica del Medioevo ed è la certa speranza della seconda *parusía*, la

«manifestazione» finale di Cristo, il suo ritorno alla fine dei tempi. Nella tradizione cristiana scorre un filone amplissimo dedicato a questo tempo che deve venire e prende spunto da alcune parole di Cristo, ma anche dall'ultimo testo del Nuovo Testamento e quindi della Bibbia cristiana, l'*Apocalisse*.
La parola greca *apokálypsis* significa «rivelazione» e in effetti per i cristiani il libro rivela che Cristo è il giudice ultimo dell'umanità e il sovrano di tutto il creato, come si legge al capitolo 21,1-5: «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo. Udii allora una voce potente che usciva dal trono: "Ecco la dimora di Dio con gli uomini, Egli dimorerà tra di loro ed essi saranno suo popolo ed Egli sarà il Dio con loro e tergerà ogni lacrima dai loro occhi. Non ci sarà più la morte, né lutto né lamento né affanno perché le cose di prima sono passate". E colui che sedeva sul trono disse: "Ecco, io faccio nuove tutte le cose, io sono l'alfa e l'omega, il principio e la fine"».

La città santa di cui parla l'*Apocalisse* è la Gerusalemme celeste, una città preziosa, edificata con diaspro cristallino, oro puro, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonice, cornalina, crisolito, berillio, topazio, crisopazio, giacinto, ametista e perle. E come una città ideale è edificata secondo misure e rapporti precisi: è quadrata, con tre porte per ognuno dei quattro lati, con dodici basamenti, è lunga 12.000 stadi, alta 144 cubiti, con una fonte di acqua viva al centro. A prima vista la Gerusalemme celeste sembrerebbe lontana dall'immagine della cattedrale: è una città, non un edificio, e per giunta è priva di un tempio, perché il Signore Iddio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio.
Ma il punto è che la Gerusalemme celeste è il luogo definitivo della «Chiesa trionfante», quella che condivide la pienezza del senso, della gioia con Dio e in Dio, tanto quanto la cattedrale è lo spazio sacro della «Chiesa militante», di chi già partecipa di quella dimensione altra, ma nel contempo non ne fa ancora del tutto parte.
Questa simbologia diventa anche senso architettonico e liturgico.

Architettonico perché il nome di Gerusalemme celeste è attribuito a intere chiese e cattedrali, in specie quelle gotiche; oppure a oggetti che sono

connessi strettamente con la cattedrale: come candelabri (è il caso di Hildesheim), lampadari (ad Aquisgrana), turiboli (nel duomo di Treviri), reliquiari (ancora ad Aquisgrana).

E liturgico, come riecheggia negli inni e nei riti per la dedicazione della cattedrale: «*Urbs beata Jerusalem* / *dicta pacis visio* / *quae construitur in coelo* / *vivis ex lapidibus*», la città santa, Gerusalemme, detta visione della pace, che è costruita in cielo con pietre vive. La cattedrale è così una specie di Gerusalemme terrena che rende presente la Gerusalemme celeste, ne è l'archetipo e insieme la presenza reale.

Chi vive nella cattedrale vive *della* cattedrale. Il fedele ne è la pietra viva, fondata su quella pietra angolare che è Cristo. Perché la cattedrale è il luogo del «già e non ancora», dove la Chiesa è già santa e insieme non ancora del tutto purificata, dove i cristiani fanno già parte del corpo di Cristo e insieme non ancora.

Infine c'è un ultimo rilievo di questo simbolismo così congenitamente potente: la cattedrale testimonia di secolo in secolo che il cristianesimo non svaluta la storia, il dato sensibile, la terra e l'aria, l'acqua e il ferro, il vetro e la pietra, la creazione tutta, anzi si appoggia su di essa, la redime nel nome di Dio.

19
Il senso ultimo della cattedrale

Eccoci, infine, all'ultima tappa del nostro pellegrinaggio: e torniamo ancora una volta a Nord di Parigi, in quell'abbazia di Saint-Denis, che non è propriamente una cattedrale, ma che è la madre di tutte le cattedrali gotiche. Risaliamo dunque alle sorgenti del gotico, che anzitutto, come abbiamo visto, non è uno stile ma un modo di pensare e, insieme, un universo di simboli, la reificazione di una altissima concezione filosofica, teologica e, ancor di più, spirituale.

E ricominciamo ancora una volta dalla parola: perché diciamo «gotico»? Nel Medioevo quel tipo di arte si chiamava *opus francigenum*, «opera francese», per via della sua provenienza. Il termine gotico nasce più tardi, nel XVI secolo, coniato da Giorgio Vasari (1511-1574) e ha un'inflessione di spregio, perché gotico, per lui, voleva dire «barbaro, nordico, capriccioso», contrapposto all'ideale ripresa del linguaggio greco e romano che il Rinascimento avrebbe fatto. Ma in realtà quel giudizio era incapace di capire la natura stessa del gotico, e se noi oggi ci teniamo questa parola è perché, a dispetto dell'astio provato da altri, non temiamo di fare nostre e riscattare anche le parole imperfette.

Per comprenderlo dobbiamo tornare a Sugero, l'abate venuto dal nulla. Questo genio assoluto era infatti di modeste origini; entra in monastero a dieci anni ed è destinato, come decine di migliaia di altri, a una vita da monaco, probabilmente anonima; senonché il giovane Sugero si segnala per intelligenza ed equilibrio e, nel 1122, viene eletto abate di Saint-Denis. Sugero diventa così un importante uomo religioso e politico del regno, consigliere dei sovrani di Francia e poi addirittura reggente al posto di Luigi VII mentre questi è in Oriente durante la seconda crociata (1147-1148). In questa veste Sugero può incidere a fondo sulla sua epoca e, in particolare, fa di Saint-Denis il centro ideale del regno di Francia, in parallelo con la capitale politica, Parigi. L'abbazia, peraltro, accoglieva

anche le spoglie dei sovrani defunti, era cioè il mausoleo della dinastia capetingia. Saint-Denis diventa il modello di una rinnovata concezione della regalità sacrale e, insieme, di un nuovo tipo di architettura, che è pensata e voluta per glorificare il regno dei franchi e allo stesso tempo per dare forma alle idee sull'arte che Sugero e i suoi contemporanei stavano partorendo. Insomma, Sugero è l'archetipo ideale e concreto del perfetto committente, in possesso di una salda visione della realtà e dell'arte, assiso su uno scranno sufficientemente alto da poter disporre delle risorse necessarie e disposto a molto per dare forma a ciò che gli sta a cuore.

Ascoltiamo dunque Sugero in alcuni passi delle sue opere, per esempio il giudizio partecipe e cosciente che esprime all'atto di consacrazione della nuova chiesa abbaziale di Saint-Denis (*De Administratione*, XXVIII), quella ridisegnata dall'anonimo architetto di cui abbiamo parlato nel capitolo 17: «Era l'anno 1144 del Verbo quando fu consacrata. La nuova parte absidale si congiunge ora con quella della fronte e la chiesa rifulge, perché la parte centrale è resa luminosa. Risplende infatti ciò che alla luce è armoniosamente unito, e risplende l'edificio pervaso di nuova luce». E ancora: «L'intera chiesa risplende per la luce mirabile e continua delle chiarissime vetrate che pervade l'interna bellezza». Luce, splendore, bellezza: da dove viene questo linguaggio? Da quale *visio* sgorga?

Sugero amava leggere un teologo antico, Dionigi l'Areopagita. Sappiamo che era un filosofo greco vissuto a cavallo tra il V e il VI secolo d.C., autore del *Corpus dyonisiacum*, composto almeno dai quattro trattati oggi superstiti e da una decina di lettere. Gli storici lo chiamano pseudo-Dionigi, perché il «vero» Dionigi fu quello convertito da san Paolo dopo il celebre discorso all'areopago e divenuto poi vescovo di Atene nel I secolo d.C. In realtà dunque il Dionigi connesso con Saint-Denis è un filosofo e teologo anonimo, di area siriana, di cultura greca e di impronta chiaramente neoplatonica.
La sua figura era venerata a Saint-Denis per una semplice ragione: si riteneva che fosse il patrono stesso dell'abbazia e del regno di Francia. Era accaduto che nel IX secolo Ilduino, già abate di Saint-Denis, scrivendo la vita di san Dionigi, confondesse, unificandoli, tre Dionigi diversi: il vero Dionigi Areopagita, poi un Dionigi vescovo di Corinto vissuto nel III

secolo d.C., e il san Dionigi vescovo di Parigi che era stato martirizzato verso il 270 e che era davvero, lui sì, patrono dell'abbazia di Francia. Scopriamo dunque che c'è un risvolto ironico di questa storia, giacché filologicamente si sbagliavano; e peraltro già Abelardo, divenuto monaco proprio a Saint-Denis per un periodo della sua vita, dimostrò l'errore, correndo anche seri rischi. Insomma Sugero e gli altri monaci della sua abbazia si sbagliavano circa l'identità del «nostro» Dionigi, ma non si ingannavano sulla qualità e forse anche sulla necessità di un pensiero come il suo. Qual era dunque la sua visione?

Tra le altre cose Dionigi ideò la cosiddetta «teologia negativa», cioè un discorso su Dio che parte da ciò che Dio non può essere. Per esempio, Dio non può essere finito, dunque Egli è infinito.
Ma la teologia negativa di Dionigi si inserisce anche in una riflessione più ampia, come spiega bene Étienne Gilson, uno dei maggiori studiosi di filosofia e teologia medievali:[30] secondo Dionigi «conviene applicare a Dio tutti i nomi che gli dà la Scrittura («teologia affermativa»), ma conviene successivamente negarli tutti («teologia negativa»). Questi due atteggiamenti possono d'altronde conciliarsi in un terzo atteggiamento, che consiste nel dire che Dio merita ciascuno di questi nomi in un senso inconcepibile per la ragione umana, perché egli è un «iper-essere», è una «iper-bontà», una «iper-vita» e così via («teologia superlativa»)». Sotto un certo aspetto, dunque, Dio è inconoscibile, ma sotto un altro aspetto Egli è conoscibile, perché «la creazione è l'effetto di una rivelazione di Dio nelle sue opere, ed è per questo che gli esseri manifestano ciò che Dio è. Il mondo è una «teofania», che sola ci permette di conoscere il suo autore. Ogni essere è un bene: diremo dunque che la sua causa è il bene, poi negheremo che essa sia il bene, ma questa negazione diventerà a sua volta un'affermazione, perché se Dio non è il bene è perché Egli è l'«iper-bene»».

E su questa architettura intelligibile Dionigi tratteggia la «rosa mistica», cioè la struttura stessa del cosmo che ruota intorno a Dio. Dionigi, in tal modo, dà conto dell'ordine cosmico voluto da Dio: al vertice c'è Dio stesso, la tearchia, che Dionigi definisce «sole di giustizia e tenebra luminosissima», cioè l'unione degli opposti. È da questo centro

incandescente e perfettissimo che, di grado in grado, promana ogni essere, attraverso tre attività gerarchiche, che sono la purificazione, l'illuminazione e l'unione.

Si incontrano per prime tre triadi, ovvero tre gruppi di tre esseri. La prima gerarchia è composta da serafini, cherubini e troni. I serafini ricevono direttamente l'illuminazione della tearchia, sono uniti a essa senza intermediari, e a loro volta fanno da intermediari in questa che è come una cascata di luce sempiterna, una cascata di essere verso gli altri esseri, e così via di grado in grado, di intermediazione in intermediazione. La seconda triade è costituita da dominazioni, virtù e potestà, mentre la terza conta i principati, gli arcangeli e gli angeli. E se a qualcuno di noi tutto questo suona familiare è perché Dante, nella *Divina Commedia*, dà forma al Paradiso proprio a partire da questa visione dionisiana.
E poi c'è l'uomo, fatto simile agli angeli, come dice san Paolo nella *Lettera agli ebrei* (2,6-8), citando il *Salmo* 8: «Che cos'è l'uomo perché ti ricordi di lui? Il figlio dell'uomo, perché te ne curi? Di poco l'hai fatto inferiore agli angeli. Di gloria e onore l'hai coronato e hai posto ogni cosa sotto i suoi piedi».
In questa scala che promana da Dio tutto è simbolo di ciò che lo precede; così Marie-Dominique Chenu spiega siffatta idea gerarchica dell'universo: «Connaturale alla materia, l'intelligenza umana deve passare attraverso la materia per giungere alle realtà trascendenti, di per sé inconoscibili, in un'operazione che comporta paradossalmente un appassionato consenso e un austero superamento». Questa tensione si basa «sulla natura stessa delle cose, che sono, in forza della loro emanazione sacra, le rappresentazioni demoltiplicate dell'inaccessibile Uno-Dio. […] L'immagine del trascendente è la loro stessa realtà e la loro ragione d'essere».[31] E quindi il simbolo è «la via d'accesso omogenea al mistero» e «per questo l'anagogia (*anagoghé*, cioè «ascesa, ascesi mistica») è una necessità radicale per l'intelligenza delle cose». Perché tutto, tutti gli esseri, l'uomo le cose e le triadi, nel loro essere «non sono vere se non per il loro riferimento ontologico a Dio».
Secondo Dionigi, dunque, tutto ciò che esiste, sia il visibile sia l'invisibile, è luce, perché Dio è luce, come scrive Giovanni nel *Prologo* del suo Vangelo: «In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era

Dio. In Lui era la vita e la vita era la luce degli uomini. Veniva nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo. E a questa luce iniziale, increata e creatrice, partecipa ogni creatura, che riceve e trasmette l'illuminazione divina a seconda della sua capacità, cioè secondo l'ordine in cui è stata stabilita nella scala degli esseri. Nato da un'irradiazione del bagliore divino, l'universo è come uno zampillare di luce che discende a cascata. La luce che promana dall'essere primo è l'amore, che bagna il mondo visibile come quello invisibile e, poiché ogni oggetto riflette più o meno quella luce, attraverso una catena ininterrotta di riflessi, questa irradiazione che proviene da Dio suscita un movimento inverso che parte dalle profondità dell'ombra per risalire verso la sua sorgente» (sono concetti espressi ne *La gerarchia celeste* e *I nomi divini*).

Ecco Dionigi, ecco il gotico: perché «l'atto luminoso della Creazione, voluto da Dio, genera, in quanto atto creatore, una risalita progressiva che di grado in grado ascende verso l'Essere che è invisibile e ineffabile, ma da cui tutto deriva. Tutto torna a lui attraverso le cose visibili, che nei gradi successivi della gerarchia riflettono una perfezione che è sempre maggiore, la luce originaria di tutto».
È questo il mistero ultimo della cattedrale gotica: essere e ordine, luce e proporzione. Nella cattedrale la luce è il «principio attivo» della materia, la «forma» della materia stessa. Le pareti, gradualmente, sono sostituite dalle vetrate, ma non tanto per guadagnare in visibilità, bensì perché la luce è l'elemento che qualifica la cattedrale stessa. Le pareti di pietra si contraggono, scompaiono, lasciano il posto a un trionfo di vetrate, di colore e di luce, perché devono manifestare lo splendore originario di Dio.
Prende corpo in questo modo un'architettura diafana, in cui la struttura stessa dell'edificio, i pilastri, le arcate, le volte, sono chiamate a riprodurre la proporzione di modelli ideali, dei misteri e dei segreti con cui Dio ha dato forma all'universo, e che sono rispecchiati nei numeri e nelle note. La matematica e la musica, che – lo sappiamo bene – erano insegnate nella cattedrale, sono concepite come discipline rigorose e insieme simboliche, perché permettono all'uomo di accedere alla mente di Dio. I segreti insiti nei numeri, nelle proporzioni e nelle armonie musicali, sono visti come modelli eterni che Dio ha già applicato per la creazione del mondo, e agli architetti è chiesto di conoscerli e di applicarli per edificare le cattedrali,

cioè le forme materiali attraverso le quali si svela la struttura stessa dell'universo.

Nella mentalità del tempo è l'epifania, la manifestazione del bello, di ciò che è vero e perciò, appunto, bello. Perché Dio è bellezza e verità, luce e armonia.
È precisamente questo che rende impressionanti le cattedrali gotiche d'Europa, molto più dei loro elementi tecnici o stilistici, che pure restano eccezionali: entrare in una cattedrale significa immergersi in un tentativo unico di comprendere e svelare la chiave della natura e del cosmo. Come quando noi postmoderni focalizziamo le nostre lenti sino all'invisibile corpuscolare, verso ciò che è infinitamente piccolo, oppure lanciamo le nostre capsule ai confini dell'universo, dell'infinitamente grande – è quanto ambiscono fare i grandi scienziati, da Einstein ad Asimov, da Hawking a Polkinghorne e molti altri: scoprire i segreti di Dio, qualunque cosa sia quel «Dio» cui ciascuno «crede» in termini molto diversi tra loro –, con la lingua del Medioevo, anzi con la grazia del Medioevo, la cattedrale annunzia l'ordine del cosmo e la mente di Dio.

Entrare in una cattedrale è dunque un'esperienza a suo modo unica, che se ne sia coscienti o meno, che si sia più o meno distratti da cellulari squillanti e infradito a strascico, manifestazioni più che evidenti della volgarità postmoderna. Immergersi in una cattedrale è come essere proiettati e accolti in un'altra dimensione, dove tutto è orientato – splendidamente – verso il Vero, il Bene e il Bello, che sono del resto gli attributi primi di Dio, armonizzati insieme in una unità che non patisce imperfezioni, proprio come una cattedrale è una unità a suo modo perfetta. Varcare la sua soglia significa pertanto entrare in contatto diretto con il divino, risalire di grado in grado sino a Dio.

Fu una sfida conoscitiva ed esperienziale altissima, molto superiore alle altezze fisicamente raggiunte – i 35 metri di Notre-Dame o i 36,5 di Chartres –, perché le cattedrali europee diedero forma al principio originario di tutto, invisibile eppure visibile attraverso la creazione da una parte, l'arte e l'architettura dall'altra, lungo l'ideale *per visibilia ad invisibilia*, cioè giungere «alle realtà invisibili attraverso quelle visibili».

In tal modo l'architettura diventa elevazione spirituale, una forma di ascesi verso il divino, cui ogni fedele, dal più umile al sovrano più potente, è chiamato a partecipare; e ancora oggi quando si entra in una cattedrale si è presi da quel senso di vertigine, quell'impeto all'ascesa.
Non è dunque un caso se scopriamo che Sugero ebbe la sua illuminazione, quella da cui scaturì Saint-Denis e poi tutto il gotico, durante la veglia notturna, in preghiera. Si era forse distratto? Niente affatto: l'illuminazione è sì una conquista, ma insieme è un dono.

Siamo così giunti alla fine del nostro pellegrinaggio. È ora che i nostri occhi siano inondati di luce, che contemplino il mistero della luce e della bellezza. È tempo di tornare a casa, nel seno della pietra e dell'eterno.

Buon viaggio.

[30] É. Gilson, *La filosofia nel Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 95-96.
[31] M.-D. Chenu, *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano 1983, p. 196.

La musica della cattedrale

di

Antonio Chemotti

Nel capitolo 8 abbiamo accennato alla musica delle cattedrali; ma qual era più precisamente l'universo musicale che vi attendeva l'uomo medievale? Per rispondere adeguatamente alle domande sottese a questo tema, ho chiesto al musicologo Antonio Chemotti di offrirci un panorama delle problematiche maggiori, permettendoci di cogliere ancora più diffusamente il senso complessivo delle cattedrali medievali: desidero qui ringraziarlo sentitamente.

MM

Prima di addentrarci nell'universo di suoni che si dischiudeva al visitatore medievale di una cattedrale, occorre una premessa: la musica che si spandeva tra colonne e pilastri, e si diffondeva come incenso sino alle volte, non era semplicemente suono, ma parte integrante della liturgia, concepita come specchio e amplificazione della Parola di Dio. Sia il gregoriano sia le più complesse elaborazioni del Basso Medioevo rispondevano infatti – seppure in maniera differente – alla necessità di essere un tramite adatto del messaggio che Dio volge ai suoi fedeli. La musica diviene così partecipe di una dimensione simbolica che si esprime a tutti i livelli, a cominciare da quello spaziale: poiché l'organizzazione architettonica della cattedrale sottostà a principi gerarchici e ogni area svolge precise funzioni, le varie forme liturgico-musicali trovano diverse collocazioni a seconda della natura del luogo.

Il cuore della cattedrale è il presbiterio, area riservata al clero. È lo spazio deputato univocamente al culto e allo svolgimento delle principali azioni liturgiche: la messa e la liturgia delle ore. I cristiani ereditano dalla pratica sinagogale ebraica una tradizione di canto millenaria, che si applica a ogni singola parola della liturgia: nulla è semplicemente «pronunciato», tutto è «intonato» secondo diversi stili – dal semplice canto sillabico fino a ricchissime fioriture – che rispondono della natura del testo e della solennità religiosa.

È intorno al IX secolo che nasce il canto cristiano liturgico per eccellenza: il gregoriano, così detto perché tradizionalmente attribuito a san Gregorio Magno (590-604). L'iconografia tipica di questo santo lo mostra infatti impegnato nella stesura di un antifonario – un libro liturgico con musica – sotto dettatura dello Spirito Santo in forma di colomba. In realtà, il repertorio gregoriano nasce dall'incontro tra le diverse tradizioni di canto liturgico più antiche, in particolare quella romana (propria della curia

papale) e quella gallicana (di area franca), da cui deriva la moderna definizione di canto romano-franco.
L'affermazione in gran parte d'Europa della liturgia papale, con annesso repertorio musicale, rientra nel progetto politico carolingio che punta a creare una uniformità culturale nei territori del nuovo Impero. L'associazione con Gregorio Magno avviene appunto in ambito franco circa due secoli dopo la sua morte e l'*auctoritas* del santo contribuisce a conferire sacralità al repertorio musicale, favorendone diffusione e conservazione.

La volontà di affidare al canto l'intero complesso dei formulari liturgici potrebbe sembrare insolita, ma si spiega facilmente: in un ambiente di grandi dimensioni il canto è l'unico mezzo che permetta al suono di viaggiare a distanza senza precludere l'intelligibilità della parola. Inoltre una semplice intonazione musicale, come la cantillazione (in cui il testo è cantato su una sola nota ribattuta con minimi abbellimenti), previene il rischio che la cadenza tipica del parlato (fatta di accenti, pause, sottolineature involontarie o meno) giunga a sovrapporre un'interpretazione personale indesiderata.
Nasce così un repertorio di canto sterminato, fatto di migliaia di melodie e frutto della creatività di grandi cantori anonimi il cui lavoro ci è testimoniato da numerose fonti manoscritte.
I primi libri liturgici con musica sono della fine del IX secolo, ma cominciano a essere leggibili per noi solo dal momento in cui viene sviluppato un sistema notazionale che permetta di fissare in maniera chiara le altezze (ovvero gli intervalli tra i suoni), quindi dal secolo XI. Molto della realtà sonora di tale canto è per noi comunque irrecuperabile, perché non affidato alla trasmissione scritta. Fra i tanti punti di domanda che costellano la storia del gregoriano uno pertiene alle modalità di esecuzione: l'immaginario collettivo si richiama immancabilmente a un'esecuzione unicamente monodica, quindi con una sola linea melodica in tutta la sua purezza; la polifonia – ossia la compresenza di più linee che si sovrappongono – viene considerata un'invenzione del Basso Medioevo. Già dal VII secolo, invece, numerose fonti testimoniano che doveva essere ben viva una pratica di polifonia improvvisata anche sul canto liturgico,

ma essa, in quanto frutto dell'attività estemporanea dei cantori, non è stata registrata nei manoscritti e rimane a noi preclusa.
Un altro punto da tenere presente è che il canto che ha luogo nel presbiterio è eseguito solo da cantori professionisti che appartengono al clero e possiedono le competenze per affrontare un repertorio che talvolta pone difficoltà tecniche ragguardevoli; l'assemblea dei laici non ha nessun ruolo, se non quello di porsi in un ascolto attivo, partecipe della dimensione profondamente mistica del canto liturgico.

Vista l'importanza della musica nel servizio divino, non stupisce che all'interno della cattedrale una delle cariche più importanti sia quella di *cantor*, «cantore», il cui compito è supervisionare lo svolgimento dei riti con particolare attenzione alla musica.
Nel corso del Medioevo in alcune cattedrali le responsabilità più eminentemente musicali vengono poi affidate a un *succentor* («sotto cantore»), giacché il *cantor* ha ormai assunto ruoli amministrativi e politici di tale rilievo da non consentirgli di partecipare a tutte le celebrazioni.

La presenza di cantori abili nel coro è garantita dalla scuola annessa alla cattedrale: al suo interno vengono accolti bambini di circa otto anni, con buone capacità musicali e di indole religiosa, cui vengono forniti vitto, alloggio e una educazione nella grammatica latina e nella musica (a Parigi l'istruzione a spese del capitolo della cattedrale poteva in alcuni casi raggiungere il livello universitario). In cambio, questi partecipano al servizio divino come *pueri cantores* («cantori bambini») finché dotati di voce bianca, successivamente come chierici nel coro.

L'importanza dell'istruzione musicale è evidente in una *maîtrise* («scuola») come quella parigina, dove il *magister puerorum cantus* («maestro del canto dei fanciulli») è spesso una personalità di rilievo all'interno della cattedrale. All'istruzione musicale nella cattedrale non potevano accedere le donne, poiché i cantori partecipavano direttamente al rito e dovevano quindi essere tonsurati e ricevere gli ordini sacri. Tuttavia sarebbe erroneo ritenere che le donne non eseguissero repertorio sacro nel Medioevo: all'interno dei monasteri e dei conventi femminili la musica veniva insegnata e cantata. Si pensi ad esempio che il più esteso

corpus di musica monodica sacra giunto sino a noi con attribuzione (quindi sottratto all'anonimato tipico della musica medievale) è opera della tedesca Ildegarda di Bingen (1098-1179), badessa benedettina, mistica e santa, filosofa e compositrice di eccelsa grandezza.

La navata è il ponte che unisce cielo e terra, dove si dispongono i fedeli comuni, avvengono prediche e si svolgono processioni. Nella navata la musica non è una priorità assoluta e la sua funzione è di natura devozionale; vi si possono udire canti come il *conductus* (da *conducere*, «accompagnare») o l'inno processionale, accomunati da organizzazioni strofiche che favoriscono l'apprendimento e la partecipazione anche da parte dei fedeli: tutte le strofe del testo, spesso con metri semplici e intuitivi come l'ottonario o il settenario, sono intonate sulla stessa melodia.
È solo all'interno della navata che, in casi eccezionali, sono ammessi gli strumenti musicali. Fin dal cristianesimo delle origini la musica strumentale è estromessa dal culto, in quanto troppo legata ai riti pagani e spesso praticata da buffoni e menestrelli, su cui grava il peso di una condanna morale risalente già alla Tarda Antichità. Con il passare dei secoli tale divieto si allenta (sebbene vari concili stigmatizzino l'uso degli strumenti in chiesa come indice di un'eccessiva secolarizzazione), ma agli strumenti rimane comunque sempre precluso il presbiterio. Anche nel caso dei riti di incoronazione, cui partecipano trombe e altri strumenti a fiato, simboli del potere terreno, questi ultimi rimangono confinati alla navata.

Un caso a parte rappresenta l'organo, lo strumento da chiesa per eccellenza. Reintrodotto in Occidente attorno al IX secolo per il tramite dell'Impero bizantino – dove si era conservata memoria delle conoscenze tecniche romane necessarie per la costruzione di questo strumento –, l'organo stimola la curiosità più come complesso meccanismo che come strumento musicale. Inizialmente motivo di vanto per monarchi e nazioni, viene associato alla liturgia per gradi tra X e XIII secolo e la moderna storiografia è ancora lontana dall'individuare una spiegazione adeguata di tale fenomeno. Comunque sia, perlomeno dal XIV secolo le più importanti cattedrali europee si dotano di un organo, ma il suo uso rimane limitato a

un numero ristretto di occasioni in cui si voglia aggiungere splendore a eventi religiosi o civici di carattere gioioso (è infatti bandito in periodo penitenziale).

La cappella, infine, è inizialmente deputata alla ostensione delle reliquie; il nome deriva dal luogo in cui era conservata la *cappa* – «mantello» – di san Martino di Tours. Soprattutto nel Basso Medioevo lo scopo principale delle innumerevoli cappelle costruite da famiglie, confraternite o facoltosi benefattori diventa invece quello di celebrare *requiem* o messe di suffragio (ovviamente interamente cantate) per l'anima dei cari defunti; mantenere a proprie spese lo svolgimento dei riti era inoltre considerato opera molto pia. Il possesso di una cappella diventa così anche simbolo di un particolare *status* sociale e questa viene provvista non solo di magnifici arredi sacri, ma anche di un personale in grado di aggiungere splendore alle celebrazioni proprio attraverso la musica. Per questo dal XV secolo il termine «cappella» comincia a indicare anche un gruppo di cantori altamente specializzati che soddisfino le richieste di ricchi e raffinati mecenati.

Questi dunque gli elementi di base da cui partire; ora chiediamoci quale sia stato l'apporto più significativo delle cattedrali medievali per la storia della musica occidentale. E la risposta è tanto semplice quanto potente: la nascita della polifonia d'arte.
Come abbiamo detto, il gregoriano conosceva già una veste polifonica, ma essa era di natura improvvisativa e perciò legata indissolubilmente al «qui e ora»; a un certo momento si percepisce invece la necessità di fissare per iscritto queste esecuzioni in modo da permetterne la trasmissione e un'esecuzione successiva. Il più antico repertorio di musica polifonica giunto fino a noi è conservato in un manoscritto copiato attorno all'anno Mille per la cattedrale di Winchester e attualmente custodito nella biblioteca di Cambridge. Questo manoscritto è un *cantatorium* – un libro destinato al solista – e contiene delle linee melodiche da sovrapporre al canto gregoriano. La polifonia non è concepita quindi come una creazione *ex nihilo*, ma si configura come un'aggiunta a un *cantus prius factus* – un «canto preesistente» – tratto dal repertorio gregoriano. Questa caratteristica è comune a tutta la polifonia liturgica medievale, dove la

creatività non si esercita nella ricerca spasmodica del nuovo, ma nell'amplificazione di un repertorio tramandato e consolidato da una tradizione plurisecolare.

Purtroppo il codice di Winchester è di difficile decifrabilità, perché la notazione utilizzata indica solamente la direzione della linea melodica e non precisamente gli intervalli. Altri codici più tardi ci tramandano invece musica polifonica di cui riusciamo a comprendere inequivocabilmente le altezze (ad esempio il codice callistino, già menzionato nel capitolo 7, che contiene alcune composizioni a due voci per Santiago de Compostela copiate attorno alla metà del XII secolo). Sfugge però alla scrittura un altro aspetto altrettanto importante: il ritmo, la cui assenza è particolarmente frustrante in contesto polifonico, dove la necessità di coordinare più voci rende imprescindibile un disciplinamento dei valori temporali. Il parametro ritmo è quindi lasciato all'interazione tra i cantori e non predeterminato e anche per questo motivo le varie edizioni discografiche di polifonia dei secoli XI e XII differiscono tanto l'una dall'altra: le fonti sono oscure e debolmente prescrittive, e molto dipende dalle scelte dello studioso che si propone di interpretarle.

Tra tutti i repertori della cosiddetta polifonia delle origini, uno spicca per dimensioni e rilevanza storica: quello proprio della cattedrale di Notre-Dame di Parigi tra 1160 e 1230 (oggi definito come «polifonia parigina», «gotica» o «scuola di Notre-Dame»). Le fonti dell'epoca ci tramandano anche il nome dei compositori che maggiormente contribuirono alla sua creazione e al suo sviluppo: maestro *Leoninus* (seconda metà del XII secolo) e maestro *Perotinus* (prima metà del XIII secolo). Molto è stato scritto sull'identità di questi due padri della musica occidentale; certamente entrambi avevano una preparazione accademica (come indica l'appellativo *magister*) e una posizione di rilievo all'interno del capitolo cattedrale. Lo stile che essi distillano gode di un'inedita fortuna già nel Medioevo e raggiunge gran parte d'Europa: libri manoscritti ne testimoniano la presenza a Saint Andrew in Scozia e a Toledo in Spagna. La più preziosa tra le fonti di polifonia parigina (il *Pluteo* 29.1, oggi alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze) viene compilata a Parigi verso la metà del Duecento e all'inizio del secolo successivo è proprietà di papa

Bonifacio VIII; a favorire tale diffusione contribuisce certamente il valore estetico della musica insieme al prestigio intellettuale, culturale e politico di cui gode Parigi.

Ma come si presenta la musica polifonica eseguita a Notre-Dame e perché è così importante per gli sviluppi futuri?

Il genere di punta è sicuramente l'*organum* (latino *organizare*, «conformare»), composizione liturgica concepita *pro servitio divino multiplicando* («per accrescere il servizio divino»), come si evince dalle sue proprietà stilistiche. Il termine *organum* ha uno spettro di significati molto ampio ma, nella sua accezione di genere musicale, indica una composizione polifonica in cui una, due o tre voci sono aggiunte sopra il canto gregoriano. I compositori dell'epoca elaborano all'interno di questo genere due stili differenti: «organale» in senso stretto e «discantistico». Nel primo, la melodia gregoriana non viene più cantata nella sua forma naturale, ma ogni singola nota e sillaba associata sono tenute molto a lungo da una voce grave (detta appunto *tenor*, «colui che tiene»), mentre le voci superiori (dette *duplum*, *triplum* e *quadruplum* a seconda del numero) si esibiscono in fioriture, vocalizzi ed elaborazioni sulla medesima sillaba testuale. Nello stile discantistico, invece, *tenor* e voci superiori si muovono *grosso modo* nota contro nota alla stessa moderata velocità.
Lo stile organale viene associato alle sezioni del *cantus prius factus* in stile sillabico, in cui a ogni sillaba corrisponde una nota. Lo stile di discanto si utilizza invece per le parti «melismatiche» del gregoriano (dove cioè a una sillaba corrispondono numerosissime note), per evitare che, sovrapponendo varie fioriture delle voci superiori a ogni singola nota del *tenor*, la composizione finale raggiunga dimensioni eccessive.

Dal momento che ogni melodia gregoriana di partenza presenta sezioni sillabiche e melismatiche, l'*organum* come genere è quindi caratterizzato dalla contrapposizione di sezioni in stile organale puro e in stile di discanto, approccio che indica una riflessione formale inedita nella storia della musica.

Da questi procedimenti compositivi deriva un'amplificazione del canto gregoriano letteralmente inaudita, dove, se pure si perde la comprensibilità logica delle parole del testo cantato, nella prospettiva dell'epoca si guadagna una nobilitazione assoluta della musica, elevata al rango della parola e cioè della Parola. Con un'altra conseguenza: i singoli canti durano molto più a lungo, solennizzando da un punto di vista quantitativo – oltre che qualitativo – il rito della cattedrale.

Ma quella che è certamente l'innovazione più decisiva che ha luogo a Notre-Dame è l'invenzione dei modi ritmici. L'*organum* dell'epoca di *Leoninus* è essenzialmente a due voci e, come nella musica del codice callistino, la realizzazione ritmica è lasciata all'atto esecutivo dei cantori. Un approccio del genere non è però più possibile con gli *organa* del periodo maturo (rappresentato da *Perotinus*), in cui si sovrappongono anche tre o quattro voci. Risulta quindi necessario fissare in maniera precisa il ritmo, per garantire il corretto funzionamento del gioco di consonanze e incastri proprio di questa musica. In che modo? Grazie a sei schemi ritmici che combinano in maniera cangiante valori di lunga e breve in rapporti proporzionali tra loro (il valore di base è la *longa* che contiene tre *breves*) e che stanno alla base dell'aspetto ritmico di questi *organa*.
Viene inoltre sviluppato un sistema complesso per notare su supporto scritto questi ritmi, in modo che un cantore possa eseguirli correttamente e interagire perfettamente con le altre voci. Tuttavia tale sistema è ben lontano dall'essere assolutamente chiaro e preciso, cosicché anche in questo caso permangono dubbi sull'esatta realizzazione di determinati passaggi.
Un'attenta disamina delle fonti sopravvissute ci testimonia come il repertorio polifonico parigino sia un'operazione culturale di amplissimo respiro: vengono infatti composti canti per tutto l'anno liturgico, secondo una complessa organizzazione che non può non ricordare le sistematizzazioni della filosofia scolastica allora fiorente. Ogni singolo particolare dell'azione liturgica è attentamente regolato, dal numero dei cantori alla loro posizione all'interno del presbiterio (che varia a seconda della festività). Il gregoriano tradizionale rimane la forma quotidiana del canto liturgico, mentre la polifonia d'arte è riservata a particolari occasioni: la quantità di polifonia è direttamente proporzionale

all'importanza della festa. Così, ad esempio, a Natale (una festa di massimo rango, detta *annuale*) si cantano in polifonia il graduale (un canto solistico della messa, detto così probabilmente perché i cantori si disponevano sul primo «gradino» – *gradus* appunto – dell'ambone) e l'alleluia nel giorno della festa e negli otto successivi; a san Michele (festa di rango inferiore, detta *semiduplex*), invece, solo l'alleluia e solo il giorno della festa.
È inoltre da notare che conoscono una realizzazione polifonica solamente quei brani (della messa e dell'ufficio) tradizionalmente cantati dai solisti, quindi dai cantori più abili del coro: la nuova arte polifonica necessita di competenze particolari rispetto al gregoriano, richiedendo normalmente un'estensione vocale maggiore e la non comune capacità di interpretare la notazione basata sui modi ritmici.

Vi sarebbero ancora molti aspetti da sottolineare circa il ruolo della cattedrale nella storia della musica: è d'obbligo però perlomeno accennare alla centralità che essa ha avuto nello sviluppo della teoria musicale.

È presso la cattedrale di Arezzo, infatti, che il monaco Guido (ca. 990-post 1033), chiamato dal vescovo Teodaldo per istruire i cantori, scrive il *Micrologus* (ca. 1026), ovvero il più influente trattato di teoria musicale di tutto il Medioevo; grazie all'importanza e alla diffusione delle opere di Guido il mondo occidentale adotta il sistema di scrittura basato su linee e spazi che conosciamo ancora oggi. Vengono inoltre poste le basi per lo sviluppo del sistema «esacordale»: questo termine indica un principio teorico di lettura della musica basato su sei sillabe (ut – poi divenuto do – re mi fa sol la) associate a una particolare struttura intervallare fissa (il semitono è sempre posto tra mi e fa). In tal modo, una volta che il cantore aveva imparato a intonare questo sistema, poteva leggere la musica semplicemente visualizzando sullo scritto la posizione del semitono e quindi riconducendo quanto leggeva al sistema dell'esacordo. Per facilitare la memorizzazione delle altezze relative a ogni grado, Guido compose poi una melodia sul testo dell'inno di san Giovanni, una melodia in cui la prima nota di ogni emistichio corrisponde a un grado dell'esacordo, a partire dal basso; infatti i nomi delle sue (e nostre) note non sono altro che le iniziali degli emistichi di quell'inno, che così recita: *UT queant laxis / REsonare fibris MIra gestorum FAmuli tuorum / SOLve polluti LAbii reatum*

Sancte Johannes, ovvero: «Affinché i tuoi servi possano cantare con voci libere le meraviglie delle tue azioni, cancella il peccato, o santo Giovanni, dalle loro labbra indegne».

Per secoli la cattedrale ha provveduto all'educazione dei cantori, alla produzione e conservazione dei repertori musicali e ha contribuito a delineare il corso della storia della musica occidentale. In seno alle cattedrali si concretizza infatti quella concezione della musica basata sulla suddivisione proporzionale del tempo e contestualmente questo nuovo aspetto trova una resa scritta. La musica viene quindi finalmente innalzata a livello della letteratura, e tale analogia è esplicitata anche dai teorici dell'epoca.
Attraverso la forma scritta e la dimensione del calcolo, che procede dalla organizzazione razionale in sede compositiva dei valori di tempo e dal disciplinamento dei rapporti armonici, la musica viene sempre più vista come scienza autonoma. Più di un illustre insegnante dell'università parigina si dedica anche alla musica in quanto essa, attraverso numero, ordine e misura, partecipa della bellezza. Ma la bellezza non è solo e tanto un concetto estetico quanto teologico: essa vive della ragione divina e la stessa creatività umana, nelle sue più alte rappresentazioni, riflette quella di Dio.
La tensione tra atto esecutivo e compositivo, tra pratica e speculazione (con più di una deviazione verso il secondo polo dell'opposizione) rappresenta certamente la cifra più caratteristica di tutta la musica occidentale. E già Tommaso d'Aquino (1225-1274) riconosceva in essa «una gioia insieme sensibile e intellettuale, che non solo non costituisce peccato, ma anzi costituisce una di quelle prerogative che fanno dell'uomo una creatura superiore».[32]

ANTONIO CHEMOTTI

[32] U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milano 1970, p. 169.

Bibliografia minima

Orientarsi nella gran selva dell'architettura e, più in generale, dell'arte medievale non è facile: si possono però tenere come riferimento alcune opere fondamentali disponibili in Italia, foriere a loro volta di scoperte e piste di ricerca.

A parte un buon dizionario di base (per esempio quello di Nikolaus Pevsner, John Fleming e Hugh Honour, *Dizionario di architettura*, Einaudi, Torino 1981), ricordiamo anzitutto l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da Angiola Maria Romanini, I-XII, Treccani, Roma 1991-2002, imprescindibile per la vastissima mole di contenuti sia testuali sia iconografici, i nodi storiografici, l'aggiornamento bibliografico e molto altro: un vero *fundamentum* da cui partire con sicurezza. Vi sono poi i quattro volumi di *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, I-IV, Einaudi, Torino 2002-2004, dedicati a *Tempi, spazi, istituzioni* (vol. I), *Tecniche, artisti, artigiani e committenti* (vol. II), *Pubblici, forme e funzioni* (vol. III) e infine a *Il Medioevo al passato e al presente* (vol. IV). Da segnalare anche l'opera a più mani *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano 2006. In un'ottica più ampia è importante pure il *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, I-II, Einaudi, Torino 2003-2004.
Sul tema specifico delle cattedrali si parta poi almeno da Jean Gimpel, *Costruttori di cattedrali*, Jaca Book, Milano 1982 e Bernhard Schutz, *L'Europa delle cattedrali*, Jaca Book, Milano 2005. Decisivo per il mutamento di orientamenti storiografici a livello non solo italiano è poi anche *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII). Catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006)*, a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Skira, Milano 2006. Resta poi sempre stimolante il classico di Georges Duby, *San Bernardo e l'arte cistercense*, Einaudi, Torino 1997.

Sul «mondo» della chiesa come spazio quotidiano nel Medioevo si veda Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Laterza, Roma-Bari 2005. Per gli artisti medievali si ha un'agile e documentata introduzione in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di Enrico Castelnuovo, Laterza, Roma-Bari 2004. Sulle vetrate il testo di riferimento è Enrico Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Einaudi, Torino 1994, senza dimenticare questo contributo di Louis Grodecki: *Le vitrail et l'architecture au XII^e^ et au XIII^e^ siècle*, «Gazette des BeauxArts», VI s., 36/2 (1949), pp. 5-24. Per la musica medievale rimandiamo a Giacomo Baroffio – Ju Kim Eun, *Cantemus Domino gloriose: introduzione al canto gregoriano*, Urban, Saronno 2003 e ad Alberto F. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991.

Per la svolta architettonica, artistica e culturale dei secoli XI-XIII si veda almeno il bel volume di Charles M. Radding e William W. Clark, *Architettura e sapere nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1997. Per i significati ultimi delle cattedrali medievali restano imprescindibili Erwin Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Liguori, Napoli 1986 e Otto von Simson, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Il Mulino, Bologna 1988.

Infine, per inquadrare adeguatamente queste tematiche sono fondamentali lavori come i quattro volumi di Henry De Lubac dedicati all'*Esegesi medievale*, I-IV, Jaca Book, Milano 1986-2006, e alcuni studi di Marie-Dominique Chenu: *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano 1983 e *Il risveglio della coscienza nella civiltà medievale*, Jaca Book, Milano 1991, oltre al sempre valido Étienne Gilson, *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, La Nuova Italia, Firenze 1973, cui si può affiancare il libro di Beryl Smalley, *Lo studio della Bibbia del Medioevo*, recentemente riproposto (a cura di Gianluca Potestà, Dehoniane, Bologna 2008). Sono testi in cui, generalmente, non si parla di architettura ma che tratteggiano i fondamenti culturali e di pensiero su cui fiorì la grande stagione del romanico e del gotico: perché l'arte è lo specchio e, insieme, l'anima di una civiltà.

Indice

Le pietre e la luce. La cattedrale del Medioevo

Dedica

Introduzione

Prologo. La selva di pietra

1. La madre di tutte le cattedrali
2. L'intronizzazione del papa
3. Lo splendore della Sapienza Divina
4. Luce musiva
5. Il tesoro
6. Le reliquie
7. I pellegrini e gli scultori
8. La cultura
9. I committenti e il pubblico
10. Il cantiere e i costruttori
11. Gli artisti
12. L'architetto medievale
13. La luce della vetrata
14. La civiltà delle immagini
15. La vita
16. La morte
17. La ragione
18. I simboli
19. Il senso ultimo della cattedrale

La musica della cattedrale di Antonio Chemotti

Bibliografia minima

This file was downloaded from Z-Library project

Your gateway to knowledge and culture. Accessible for everyone.

z-library.sk z-lib.gs z-lib.fm go-to-library.sk

Official Telegram channel

Z-Access

https://wikipedia.org/wiki/Z-Library